HEITOR VILLA-LOBOS
FIGURA, OBRA Y ESTILO

por

Juan A. Orrego-Salas

Universidad de Indiana

A medida que el tiempo transcurre, la ilustre personalidad de Heitor Villa-Lobos adquiere perfiles cada vez más legendarios y su obra nos confirma la presencia de un lenguaje musical de un contenido latinoamericanista que nadie, antes que él pudo abordar dentro de similares proporciones.

El recuerdo de su vida parece resumirse en un cúmulo de hechos en que lo inusitado y lo pintoresco aflora por encima de lo rutinario y convencional que también existe en la vida de muchos artistas. Los hechos más normales y las actitudes más cotidianas parecen esfumarse frente a los ex abruptos del instinto, ante las espontáneas reacciones que a cada paso ilustraron su presencia entre nosotros.

Y lo más curioso es que al recordarlo ahora, dentro del panorama total de sus anécdotas, en el vasto y generoso campo de sus fantasmagorías, en medio de aquel cúmulo de inesperadas reacciones que animaron su existencia, la figura del artista y del hombre unidas, no parecen tan extrañas. Por el contrario, parecen pertenecer muy intimamente una a otra, tal como la capacidad de volar pertenece al pájaro, y la habilidad de nadar al pez.

Desafío a lo académico.

Villa-Lobos fue el caso brillante de un ser unido a sus acciones y a su obra por un imperativo de la naturaleza. Las cosas sucedieron en su vida sin que el "Homo Sapiens" pudiese preverlas y con solo una escasa participación consciente que pudiese haber contribuido a modelarlas.

"La creación musical constituye una necesidad biológica para mí; compongo porque no puedo evitarlo", dijo más de una vez a sus amigos.

Esta confesión expresaba una penetración instintiva en lo que era más esencial a su propia personalidad.

Fue un trovador, un vehículo a través de cuya exuberante imaginación, logró expresarse una nación entera con todas sus complejas conjunciones raciales: ibérica, indoamericana y negra.

Esto también lo presintió con la irracional nitidez de todo lo demás.

"Yo soy el folklore; mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente", declaró en otra oportunidad.

Lo esencial de todo ello está expresado en su obra, producto de un manantial en constante ebullición; está contenido en el panorama vasto y variado de sus creaciones, tan generoso por sus diversos estilos como por las combinaciones que entre éstos se producen, todo lo cual, lo hace irreconciliable con cualquier tipo de análisis académico.

En medio de esta dispersión, sin embargo, nunca faltó el elemento unificador, el lazo indestructible de factores comunes que manifestaron su presencia por encima de las contrastantes incursiones por órbitas absolutamente antagónicas.

El lazo fue el de una personalidad forjada por el instinto, modelada a costa de la experiencia directa, de la natural asimilación de los hechos a medida que iban presentándose en el camino de su evolución.

No obstante, el punto de partida de esta evolución se remonta más allá del comienzo mismo de la existencia terrena del artista y se une a ella para enriquecerse con el aporte de un espíritu superiormente dotado.

El vértice mismo de las raíces de su arte no podremos encontrarlo en la influencia recibida de sus primeros maestros, puesto que difícilmente puede decirse que los tuvo. Tampoco lo encontraremos en experiencias académicas de las que poco o nada le tocara disfrutar. Sin embargo, lo encontraremos en vivencias anteriores a todo ello, antes de los quince años escuchando a su padre tocar la guitarra como aficionado y luego después, cantando serenatas por las calles de Río o como instrumentista en los cines y restaurantes de la metrópoli brasileña.

No deja de ser sintomático el hecho de que Villa-Lobos, hasta pasado los treinta años, ignorase la fecha de su nacimiento.

"Después de todo, ¡qué importa!", le contestó en una oportunidad a Nicolas Slonimsky.

Gracias a las investigaciones de este musicólogo, pudo descubrirse en los archivos del Colegio Pedro II en Río de Janeiro que Villa-Lobos nació el 5 de marzo de 1887, y que la fecha que hasta entonces había usado en su pasaporte era absolutamente imaginaria.

A no haber mediado esta circunstancia, durante sus setenta y dos años de vida el compositor habría permanecido en la ignorancia de este hecho, símbolo maravilloso de un fenómeno artístico sin principio y cuya fuerza nos asegura ya su perdurabilidad.

Tan incierto como fue para Villa-Lobos el principio de su existencia terrena, lo fue también el catálogo de sus obras. Compuso de una manera desordenada y constante. El imperativo biológico de que el propio artista nos hablara, constituyó el Norte que guió sus incursiones en los diversos géneros musicales en que le tocara expresarse.

En pocas oportunidades existieron planeamientos previos a la creación misma de una obra, sobre todo en los primeros años de su vida. Si escribía algo para el piano, era porque esto era lo que necesitaba en ese momento. El que a la postre, ese trozo, pequeño o grande, pasase a ser parte de una obra de dimensiones mayores, le tenía sin cuidado al comienzo.

Así logró almacenar una lista inconmensurable de obras de todos tipos y escritas para la más variada selección de medios. Terminada una obra, se desprendía de ella, como si se tratase de un ciclo biológico ya cumplido y disponía su espíritu al que habría de iniciarse en seguida.

Slonimsky nos cuenta que interrogado un día acerca de la partitura de uno de sus Poemas Sinfónicos titulado *El Centauro de Oro*, Villa-Lobos le contestó: *"Yo nunca sé que sucede con mis manuscritos, siempre hay gente que se los lleva y no vuelvo a verlos"*.

En esto no sólo vemos un fenómeno de desprendimiento de la obra ya terminada, sino que también, la expresión más genuina del trovador que improvisa su obra, se vacia en ella en el instante mismo de su floración consciente y luego la entrega a los demás, a la tradición destinada a perpetuarla.

La improvisación es una de las características fundamentales de su arte. El acopio inagotable de su espontánea imaginación e instinto musical se resume en ésta, con tanta evidencia como la falta más absoluta de autocrítica.

El que al propio Slonimsky le agregase —siempre refiriéndose a *El Centauro de Oro*— que le tenía sin cuidado el no poseer el manuscrito de una obra *"escrita conforme a representaciones demasiado literales de la música indígena brasileña"*, es también sintomático. En la etapa en que el maestro declaró lo citado, sus reacciones biológicas frente al fenómeno artístico habían cambiado con respecto a las que seguramente imperaron en el momento en que escribiera la partitura enjuiciada. Era natural entonces, que su interés por ésta hubiese disminuido o se hubiese prácticamente anulado.

La lista de creaciones de Villa-Lobos, según muchos estudiosos de su obra, está llena de fantasmas, de títulos que no se sabe a ciencia cierta si corresponden a composiciones verdaderamente escritas o a manuscritos extraviados, como el de *El Centauro de Oro.*

A pesar de esto, la realidad de su catálogo de obras es suficiente como para probar con creces la existencia de un lenguaje musical que, más allá de sus dispersiones estilísticas, de sus altibajos de calidad, revela una originalidad y una fuerza que justifica la creciente aceptación de la obra de Villa-Lobos, aun confrontada ésta a los ejemplos más destacados de la música contemporánea.

El sabor brasileño de su obra procede de fuentes naturales generadas en las experiencias directas del músico, no sólo en la esfera de las tradiciones vernáculas, sino que en la de las estéticas del Viejo Mundo con que le cupiera enfrentarse en el camino de su formación y desarrollo y en la etapa de su madurez.

Comenzó siendo un postromántico que muy pronto se inclinó ante los cánones del Impresionismo francés, los que adoptó literalmente y luego modificó en París mismo, donde fue enviado a la edad de treinta y cinco años, en 1922. *"Por sus propios méritos se convirtió allí en la figura más representativa del decenio y en una de las estrellas del firmamento musical parisiense"*, nos dice Carleton Sprague Smith.

La verdad es que, frente a los rebuscamientos en que incurrieron los músicos franceses de esa época tratando de incorporar a sus obras las tradiciones de los bajos fondos parisienses o el frívolo lenguaje del "Café Concert", la espontaneidad de un Villa-Lobos resultaba irresistible. El exotismo tropical de un lenguaje libre de los subterfugios de una forzada estilización de lo vernáculo, y por lo tanto, ausente de todo sofisticamiento, constituía sin duda una expresión artística con un valor de autenticidad basada en la natural floración de las tradiciones inherentes al compositor.

Sus años de bohemia, sus períodos de prolongadas actuaciones en conjuntos populares, dejaron huellas muy profundas de una expresión nativa que siempre habría de exhibir perfiles dominantes en su obra.

Apoyado en este tipo de nacionalismo, tan natural en su manifestación como genuino en sus raíces, Villa-Lobos se permitió las más inusitadas incursiones al terreno de lo cosmopolita y aun a órbitas asociadas a tradiciones del pasado histórico. Entre ellas, la que llegó a adquirir un mayor relieve fue la orientada hacia reactualizar los cánones contrapuntísticos de Juan Sebastián Bach, audazmente aplicados al folklore del Brasil.

Mediante esta vuelta a las técnicas del tardío Barroco, pasadas por el tamiz de las últimas evoluciones del tonalismo del siglo XX llegó a establecer el músico la forma de las llamadas "Bachianas". De éstas produjo ocho, entre 1930 y 1944, algunas de ellas escritas para conjuntos diversos, para la voz o instrumentos solistas, para orquesta y para piano solo.

Difícilmente podrá citarse un ejemplo más clásico de la música brasileña, como tampoco una expresión más genuina del lenguaje musical de su autor, que el de la *Bachiana Brasileira Nº 5,* para orquesta de violoncellos y voz solista. En el *Aria* vocalizada con que comienza, todo el lirismo del folklore lusitano parece exprimirse con generosidad y el talento melódico de Villa-Lobos, desbordarse con incontenido vuelo.

Por otra parte sus *Choros,* los que escribió en número de catorce, son reflejos muy genuinos del tocador ambulante, del especial clima que rodeó al tipo de serenatas instrumentales improvisadas por los conjuntos populares callejeros de Río de Janeiro, con los cuales el músico compartió durante largos años de su vida.

En éstos, el empleo de melodías populares se hace más frecuente, caso diferente al de otro género de composiciones de Villa-Lobos en que el sabor folklórico surge de elementos de su propia invención y no de temas extraídos del cancionero popular.

Los *Choros* en general aparecen construidos alrededor de melodías populares, pero no necesariamente en base a aquellas de raigambre luso-brasileña, sino que también emplea en ellos elementos tradicionales indígenas o neo-africanos. Todos éstos son manejados con absoluta libertad por el compositor, seguro de aquella convicción de ser él mismo el folklore y, por lo tanto, cierto de que el espíritu de éste no podrá ser alterado por las espontáneas variaciones a que lo someta.

En general, los *Choros* se mantienen dentro de la órbita de los pequeños conjuntos de cámara o de instrumentos solistas. Con ello, Villa-Lobos logra expresar el ámbito reducido de las agrupaciones populares o el arte del tañedor solista. Los hay para guitarra sola, para dúos de instrumentos de madera y de cuerda, para agrupaciones de cinco a diez instrumentos mixtos y también, para conjuntos orquestales tratados con criterio de concertación solista, como el *Choro Nº 8* para dos pianos y orquesta, o el *Choro Nº 10* para coro y orquesta.

A pesar de lo afirmado, constituiría un error pensar que es sólo en las *Bachianas* y en los *Choros,* o en otras de sus obras de tinte nacionalista, donde afloró aquella verba musical tan íntimamente ligada a lo vernáculo. Incluso en sus obras de raíces formales, en sus incursiones por el terreno de la llamada música pura, el lenguaje de Villa-Lobos aparece rodeado de aquel acento peculiar, americanista, si se quiere, pero más que nada, producto de la asimilación del medio ambiente que lo rodeó, dentro de la gama total de influencias que lo definieron, desde la indígena hasta la europea.

En el ciclo de sus *Doce Sinfonías,* de sus *Dieciséis Cuartetos de Cuerda,* de sus *Dos Conciertos para violoncello y orquesta,* de sus *Cinco Conciertos para piano y orquesta,* y de muchas otras obras formales que Villa-Lobos escribiese, podemos percatarnos fácilmente de la presencia de los mismos factores comunes que confieren a todas sus obras una individualidad que se manifiesta por

encima de los procedimientos escogidos, y aun, por encima de las técnicas adoptadas "a priori" como sucede con las *Bachianas,* de acuerdo con lo ya expresado.

Incluso frente a esas formas que la tradición ha ido gradualmente sometiendo a moldes estrictos y que ante los ojos deterministas del teórico de la música aparecen enmarcadas por cánones inamovibles, Villa-Lobos adopta una posición de irreductible libertario: la del artista para quien la tradición no es sino un camino tan nítido en su origen y en sus pretéritas mutaciones, como sólo valedero para la creación del presente, si se le recorre con un espíritu abierto a los cambios determinados por el libre fluir de las ideas. Conforme a ello, las tradiciones que en él convergen, o por selección deliberada o por un simple proceso de absorción natural, son desarrolladas hacia adelante con la libertad de un espíritu absolutamente reñido con toda imposición de orden académico.

No es raro entonces que ya en 1922, cuando le tocara a Villa-Lobos enfrentarse con el academismo de los más notables maestros del Conservatorio de París, hubiese afirmado enfáticamente que nada tenía que aprender de ellos, y que por el contrario, eran estos ilustres catedráticos, cargados de palmas académicas y de otras distinciones oficiales, los que debían estudiar con él.

Su estilo, mezcla de lo mundano y lo candoroso, de exuberancia y simplicidad, de irrefrenable lirismo y constreñidas polirritmias, es símbolo de una nación donde se mezclan los tres elementos básicos que el poeta Olavo Bilac destacara en un inmortal Soneto: *la barbárica danza indígena, la nostalgia africana y el llanto de la canción portuguesa.*

El reflejo de todo ello en las obras de Villa-Lobos, merece por sí solo un extenso estudio.

Incesante Productividad.

Debido a su prodigiosa capacidad de trabajo y a su escasa necesidad de dormir —nos dice Burle Marx—, *Villa-Lobos compuso incesantemente, y a veces, durante noches completas* .

No de otra manera podríamos explicarnos un catálogo con setecientas veintisiete obras, como el que de este autor ha publicado la Unión Panamericana. Hay quienes afirman que si se recolectara el total de sus obras, incluyendo muchas que aún se conservan en manuscrito o en bosquejos que es necesario completar, y otras, publicadas en sus años de juventud en ediciones que hoy son difíciles o imposible obtener, el número subiría de dos mil. Es por lo tanto un caso sólo comparable al de Mozart, y aun así, lo supera numéricamente.

Ya lo hemos dicho anteriormente, mas conviene insistir en ello antes de concentrarnos en el estudio de su obra; Villa-Lobos cultivó todos los géneros imaginables de música y a las formas y procedimientos tradicionales agregó otras tantas de su propia invención, como las *Bachianas* y *Choros.* No pasó por alto la ópera, aunque en ella no lograra destacar. En 1913 escribió una en cuatro actos, *Izaht,* adaptación de un ensayo anterior en dos actos titulado *Aglaia;* en 1918 completa la partitura de otra, *Jesús.* En 1920 escribió una en tres actos basada en un libreto de Graça Aranha, titulada *Malazarte* y poco antes de esto había completado otra, también en tres actos, basada en un libreto de Renato Viana, titulada *Zoé.* Ninguna de éstas como tampoco *Yerma,* escrita

en 1955, o su opereta *Madalena* (1947), han tenido la repercusión del resto de su obra creadora. Con la sola excepción de su opereta, y de la ejecución parcial de *Izaht,* en 1918, 1921 y 1940, el resto no han sido montadas aún y son muy pocas las referencias que acerca de éstas se poseen.

Es posible suponer que la falta de interés por éstas se deba a razones de orden dramático, puesto que resulta difícil atribuirlas a una hipotética falta de cualidades lírico-vocales, las que Villa-Lobos poseyó en alto grado. Tal vez uno de los medios en que se expresara con mayor elocuencia fue el de la voz humana. Prueba de ello la tenemos en sus innumerables canciones y en obras de la calidad de su *Bachiana Nº 5 para voz y orquesta de violoncellos.*

Se dice que la *Cantilena,* primer movimiento de la obra citada, la escribió en las primeras horas de una mañana en su estudio de Río de Janeiro y que antes de orquestarla llamó a algunos amigos para que en colectividad entonaran la melodía que lo ha hecho famoso en el mundo entero. Luego de tan improvisada interpretación se puso a trabajar en la partitura, la que completó veinticuatro horas después.

Su diabólica facilidad y el estado de perpetuo trance artístico en que transcurrió su vida le impidió disponer de períodos especiales de tiempo para dedicar a otras actividades. Sin embargo éstas no le fueron ajenas. Muchos "hobbies", aparte de las obligaciones normales de su vida, los practicó en paralelo con su trabajo artístico.

Fue muy corriente ver a Villa-Lobos cenando en un restaurante, o tomando un refresco y con un cuadernillo pautado en el que escribía una obra o realizaba la orquestación de un bosquejo general que ya había completado horas antes.

Burle Marx nos cuenta de una oportunidad en que trabajaba asiduamente en la partitura de orquesta de una obra para niños titulada *La Ventana Mágica,* que debía presentarse dos días después en un concierto de carácter educativo. En aquella ocasión, después de una cena con amigos, uno de ellos se sentó al piano para leer la reducción del poema sinfónico *Amazona.* Villa-Lobos continuó componiendo, pero de vez en cuando, y de la manera más natural, se dirigió al pianista para reparar en alguna nota falsa o indicarle que algún pasaje debía ser más lento o más rápido. Con ello demostraba la capacidad de controlar dos situaciones totalmente ajenas: la de estar creando una obra y al mismo tiempo escuchando la interpretación de otra.

En Villa-Lobos nunca, o muy rara vez, se produjo el caso de tener que interrumpir la creación artística para cumplir otras obligaciones. Incluso pudo componer viajando. Durante una gira por el Estado de Sao Paulo escribió el movimiento final de su *Bachiana brasileña Nº 2,* conocida con el nombre de *El trencito de Caipira,* cuando se lo ejecuta separado del resto de esta obra.

Sus aficiones y pasatiempos, si muchas veces pareció abordarlos desprendiéndose de la música misma, esto fue puramente aparente. Muy conocido fue su inclinación hacia ciertos deportes y juegos, entre otros, hacia el fútbol y el encumbrar volantines.

En una buena porción de sus obras vemos reflejarse estas aficiones, y no fueron pocos los que le oyeron decir que ésta o aquélla la había concebido mientras contemplaba o participaba en una partida de pelota, de "capoeiragem" (especie de jiu-jitsu brasileño), de diábolo o de peteca o en el proceso de lograr que un volantín se remontara por los aires.

La tercera serie de su colección de obras para piano titulada *Prole de Bebe,* compuesta en 1926, y cuya primera serie ha sido ampliamente difundida por Arthur Rubinstein, está basada en diferentes deportes. Su obra orquestal *O Papagaio do Moleque* (El volantín del bribonzuelo) escrita en 1932, recoge también los sentimientos relacionados con otra de sus experiencias extramusicales.

La elocuencia, increíble inquietud y constante aceleración de Villa-Lobos, no sólo lo llevó a cultivar los géneros musicales más antagónicos, sino que a expresarse a través de todos los instrumentos imaginables y de las más desusadas combinaciones de éstos, sobrepasando en algunas oportunidades el marco de lo convencional.

En la versión original, su *Suite Sugestiva Nº 1,* escrita en París en 1929, uno de los cinco movimientos que la componen fue concebido para una voz de soprano acompañada por tres metrónomos sincronizados a contra-tiempo, en que la orquesta sólo intervenía en los últimos compases.

En la esfera de sus composiciones para conjuntos de cámara, nos encontramos con toda suerte de combinaciones orquestales, algunas veces asociadas a la voz humana como es el caso de su *Choro Nº 3,* escrito en 1925 y concebido para clarinete, saxofón, fagot, trompa, trombone y coro masculino, de su *Suite para canto y violín solo* de 1923, o de sus agrupaciones puramente instrumentales, como su *Choro Nº 7,* compuesto en 1924 para flauta, oboe, clarinete, saxofón, tam-tam, violín y violoncello, de su *Cuarteto 1921,* para arpa, celesta, flauta, saxofón y coro femenino, de sus obras para orquesta de violoncellos, con o sin voz, o de su *Divagaçao,* escrita en 1946 para violoncello, piano y tambor.

A la luz de las obras citadas y de otras muchas queda probado el embrujo que sobre Villa-Lobos ejercieron los timbres instrumentales, las combinaciones más inusitadas de éstos, el contraste y constante juego de colores sonoros, sólo explicable en un espíritu embuido en la maraña de la floresta tropical y en una mente en constante acción.

Inspiración extramusical.

Hablábamos antes de Villa-Lobos habiéndose expresado en los géneros más antagónicos de la música. Nos referíamos entonces a los múltiples ejemplos de música popular, que tanto improvisó en los primeros años de sus experiencias de adolescente, como escribió en éstos y en los venideros, frente al cultivo de las grandes formas, como la sinfonía, el Concierto, el Cuarteto y la Sonata. Es claro que siempre subsiste en estas últimas un toque de lo popular, la rusticidad de algunas de sus más cotidianas canciones, el espíritu rural de sus exóticos ritmos o el sentimentalismo plebeyo de sus melodías.

Como base de los pensamientos musicales más abstractos, existe siempre en Villa-Lobos un trasunto pintoresquista, una trama literaria o un cuadro que es el que mantiene el orden interno de las obras, más allá de lo puramente objetivo, de las estructuras mismas del arte.

Es curioso observar en la sucesión de sus siete primeras Sinfonías, de las doce que escribiera entre 1916 y 1957, que todas ellas ostentan títulos que denotan un gérmen de inspiración extramusical.

1916	Sinfonía	Nº	1	*O Imprevisto*
1917	Sinfonía	Nº	2	*Ascençao*
1919	Sinfonía	Nº	3	*A Guerra*
1919	Sinfonía	Nº	4	*A Vitória*
1920	Sinfonía	Nº	5	*A Paz*
1944	Sinfonía	Nº	6	*Montanhas do Brasil*
1945	Sinfonía	Nº	7	*Odisseia da Paz*
1950	Sinfonía	Nº	8	
1951	Sinfonía	Nº	9	
1952	Sinfonía	Nº	10	*Sume Pater Patrium* (con coros)
1955	Sinfonía	Nº	11	
1957	Sinfonía	Nº	12	

La necesidad de apoyarse en asuntos o ideas de carácter literario resulta menos frecuente en sus *Cuartetos de Cuerda,* de los cuales escribiera dieciséis o en sus *Conciertos* para diversos solistas y orquesta. De estos últimos, figura en el catálogo de las obras de Villa-Lobos un grupo de cinco Conciertos para piano y orquesta, dos para violoncello y orquesta, uno para guitarra y orquesta, uno para arpa y orquesta y uno para armónica y orquesta. Sin embargo, habría que agregar a estas obras sinfónicas con solista algunos otros ejemplos que sin ostentar el título de *Concierto* pertenecen a la misma categoría.

Entre los últimos, se destacan algunos *Choros* y *Bachianas* de tipo concertante y sus dos muy conocidas obras, *Fantasia do Movimientos mixtos* para violín y orquesta y *Momoprecoce* para piano y orquesta, escritas en 1921 y 1929 respectivamente y una *Fantasía* 1945, para violoncello y orquesta. La primera de estas composiciones aparece dividida en tres movimientos, cuyos titulares una vez más confirman la necesidad del compositor de apoyarse en elementos ajenos a la música, que le sugieran el material sonoro a emplear. Cada uno de estos movimientos lleva los siguientes nombres: *Alma convulsa, Serenidade* y *Contentamento,* caso muy similar al de su primera obra para piano y orquesta, una *Suite* escrita en 1913, cuyos tres movimientos fueron respectivamente titulados, *A Espanha e Portugal, Ao Brasil* y *A Italia* (*Tarantela*).

Algo de este divorcio entre el compositor y las formas puras de la música lo vemos también surgir y ser reconocido por él mismo, en sus *Sonatas* para instrumentos solistas y piano. De las cuatro que escribiera para violín y piano, las dos primeras fueron tituladas *Sonatas Fantasías.* La palabra *Fantasía* en el caso de éstas, implica un libre uso de los conceptos estructurales de la sonata y una tendencia a lo rapsódico, que es muy corriente en Villa-Lobos y que alternada con sus constantes recurrencias a ritmos de danzas, constituye una característica imperante hasta en aquellas partituras de las mayores intenciones abstractas, como podrían ser las de sus Cuartetos de Cuerdas, o de los diversos Tríos, Quintetos y Sextetos que figuran en su catálogo.

El educador.

Dentro de la vasta obra del maestro brasileño es necesario destacar aquellas dos colecciones de carácter pedagógico cuya creación lo ocupara durante muchos años a partir de 1932, es decir, un año después de que el Gobierno del Brasil creara para él el cargo de Director de Educación Musical.

La primera de estas obras es en parte el resultado de sus prolongados estudios del folklore de su país y en lo que resta, el reflejo de sus intenciones pedagógicas de familiarizar a sus compatriotas con la lengua madre de la música brasileña.

El contacto de Villa-Lobos con el floklore luso-brasileño e indígena no sólo lo recibió a través de sus experiencias de adolescente, cuando actuara como miembro de los grupos que cantaban serenatas por las calles de Río de Janeiro. Sus conocimientos en esta esfera fueron complementados con exploraciones en el terreno mismo, con visitas de recolección folklórica a los estados de Goia, Mato Grosso y Sao Paulo, con incursiones al lejano Territorio del Acre y del Alto Purus, realizadas desde 1912 y que lo pusieron en contacto con las expresiones musicales de los aborígenes de esas zonas.

El *Guia Prático al Estudo Folclorico,* comprende una colección de coros al unísono, a dos, tres, cuatro y cinco voces, con o sin acompañamiento, basados en temas folklóricos, reunidos en un volumen, que en conjunto con diez álbumes de obras de carácter folklórico, para piano, lo ocuparon durante todo el año 1932. La única creación que durante este espacio de tiempo lo apartara de trabajar en la nombrada, fue la de su *Rudepoema,* extensa obra para piano escrita con intenciones de realizar un retrato psicológico de Arthur Rubinstein y dedicada al ilustre pianista polaco a quien Villa-Lobos le debe en gran parte sus primeros pasos para darse a conocer ante el público.

En 1940 y 1950 respectivamente, Villa-Lobos se concentra en la creación de dos volúmenes de otra obra de carácter pedagógico-musical; una colección de obras corales reunidas bajo el título de *Canto Orfeónico,* a la que puede agregarse un volumen, *Solfejos,* que contiene ciento sesenta y una melodías destinadas a la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias.

Su enorme interés por el canto colectivo y la riqueza y facilidad con que Villa-Lobos se expresara en este medio, lo llevó también a componer una vasta cantidad de obras de carácter religioso, muchas de ellas reunidas en un volumen titulado *Musica Sacra.* A éstas debe agregarse su bien conocida *Missa Sao Sebastiao* escrita en 1937 y estrenada en Brasil, este mismo año, bajo la dirección del propio Villa-Lobos.

Lo popular y lo culto.

En la esfera de las canciones con acompañamiento de instrumentos solistas o de pequeños conjuntos instrumentales, es tarea difícil establecer la frontera que divide la creación puramente artística, destinada a su interpretación en el ámbito de la música culta, de lo popular, que no necesariamente requiere del intérprete profesional. La ausencia de una clara demarcación entre uno y lo otro, no sólo procede del grado de simplicidad con que las líneas melódicas o los acompañamientos instrumentales fueron concebidos, sino que tanto al empleo directo de materiales melódicos y rítmicos extraídos del folklore, como del empleo de expresiones originales estrechamente ligadas a la canción criolla.

Salvo algunos ejemplos de juventud, escritos para voz y piano, como también otros concebidos para la guitarra, los que sin duda merecen un sitio en el repertorio popular, los demás, en general, podrían clasificarse en una esfera intermedia entre lo popular y lo culto. Posiblemente esto último lo encon-

tramos con mayor frecuencia en las obras compuestas después de 1908 y 1910, cuando escribiera su *Suite Popular Brasileira* para guitarra sola.

Antes de esta fecha nos encontramos con ejemplos tales como sus canciones *Os Sedutores* o *Valsa,* compuestas a los doce años y con otros cuantos títulos de obras que verdaderamente inciden en el terreno de la expresión popular.

El sabor de la canción y de la danza criolla, como también el de lo nativo indígena, persiste a lo largo de toda su obra, unas veces más y otras menos, con el acento conferido por la posición de un compositor que a pesar de su formación autodidacta alcanzó un pleno dominio de las herramientas profesionales de la música.

Sin embargo, ni en aquellas obras de mayor orientación hacia la esfera de la música culta, Villa-Lobos perdió contacto con un tipo de expresión pletórica de espontaneidad, siempre animada por ritmos enraizados en lo popular, por una lírica de gran vuelo y expresividad, a veces rayana en lo cotidiano, pero siempre enriquecida por los dictados de una exuberante imaginación sonora.

En gran parte, esta espontaneidad se debió a su extraordinaria facilidad e irreductible necesidad creadora. El índice de diferencia que en muchas de sus obras puede haber existido entre la improvisación, que fue siempre su punto de partida creativo, y el manuscrito definitivo, fue siempre muy pequeño. De ello se desprende que el cuadro inicial de una obra cualquiera, fue sometido a escasas variaciones durante el período de trabajo de éste. De esta manera podemos explicarnos la velocidad con que fue capaz de producir música y la enorme cantidad de obras que nos legara.

Es bien sabido que en el espacio de un mes, en 1926, escribió sus dieciséis *Cirandas* y doce de las catorce *Serestas,* dos ciclos fundamentales dentro de su producción pianística, junto a sus tres series tituladas *O Prole do Bebe,* compuestas en 1918, 1921 y 1926 respectivamente, a sus *Cirandinhas,* compuestas en 1925, a su *Francette et Piá,* escrita en 1929, a su *Ciclo Brasileiro* de 1936, y a su *Bachiana Nº 4,* originalmente concebida para piano en 1930 y luego orquestada en 1941.

El contacto de Vila-Lobos con su propia creación no sólo existió a la luz de la que podía estar componiendo en ese momento, ya sea por disposición de él mismo o para responder a los múltiples encargos de obras que recibiera en sus últimos años. En muchas oportunidades volvió sobre partituras escritas años antes y realizó transcripciones de estas mismas para otros medios instrumentales, como el caso que acabamos de señalar acerca de su *Bachiana Nº 4.* La mayor parte de los acompañamientos pianísticos de sus canciones, tarde o temprano fueron transcritos para orquesta, como sucedió, entre otros, con el del segundo álbum de su ciclo titulado *Modinhas e Cançoes,* compuesto en 1943 y antecedido por un primer álbum escrito entre 1933 y 1942, o con sus *Cançoes de cordialidade* de 1945.

También nos encontramos entre las obras del compositor, con algunos ejemplos de versiones diferentes de las mismas obras empleadas a posterioridad como parte de composiciones en varios movimientos. Este sería el caso del ya mencionado *O Trensinho do Caipira,* escrito originalmente para violoncello y piano en 1931 y luego orquestado para conjunto de cámara e ingresado como movimiento final de su *Bachiana Brasileira Nº 2.*

Tan vasta producción como la de Villa-Lobos, que abarca desde la canción popular hasta las expresiones más austeras de la música pura, que comprende desde pequeños solfeos para el uso en las escuelas, hasta las composiciones más exigentes en la esfera del virtuosismo instrumental, que cubre los campos de los más inusitados medios instrumentales, desde la guitarra y la armónica, el piano y el violín, hasta las combinaciones menos convencionales de los instrumentos conocidos en la música europea con tambores, sonajas y xilófonos indígenas, es difícil conocerla en su integridad. *Nadie, sino que Villa-Lobos mismo,* nos dice Herbert Weinstock, *puede hasta el momento pretender haber escuchado toda su producción.*

Sin embargo, a la luz de cuanto se conoce, o más aún, en base a aquellas de sus obras a las cuales puede hoy tenerse acceso a través de ediciones impresas —lo que no es el caso de una gran mayoría—, habría muchos aspectos que investigar.

Sólo dejemos ahora planteada las preguntas que naturalmente surgen de la presente exposición, para contestarlas más adelante: ¿Qué relación podría establecerse entre cantidad y calidad dentro de la obra de este compositor? ¿A través de su obra se refleja una unidad de estilo? ¿Predomina en ésta la influencia europea o podemos considerar que realmente se expresó en un idioma intrínsecamente brasileño? De ser así, ¿Cómo podríamos definirlo?

Políglota y Heterogéneo.

Hemos hablado de Heitor Villa-Lobos como hombre y como artista, hemos comentado su obra en cuanto a cantidad y a la diversidad de géneros que ésta abarca. Ni lo uno ni lo otro pueden definírlosno plenamente, como tampoco, el solo análisis o examen técnico de sus composiciones.

Hay un aspecto de totalidad, donde se combinan muchos factores; los de su origen, educación, medio ambiente que lo rodeara, personalidad y experiencias, que es el único que podrá ofrecernos alguna luz acerca del aporte que su obra encierra, tanto en la esfera específica de la música latinoamericana, como en la del arte universal de este siglo.

Con anterioridad, nos planteamos, entre otras, la siguiente pregunta: ¿Qué relación podría establecerse entre cantidad y calidad en la obra de Villa-Lobos? Vale decir, si al impulso de su incesante productividad se debe el valor indiscutible de los ejemplos más connotados de su obra, aquellos que se destacan en el vasto firmamento de su creación como aportes significativos de un estilo y con modelos de una técnica apoyada en nuevos puntos de vista artísticos, o si éstos constituyen aciertos aislados, sin relación alguna con las experiencias recogidas en los que los preceden.

Para responder a este planteamiento, habría, en primera instancia, que tratar de emprender una tarea casi imposible: la del análisis cronológico de la obra de Villa-Lobos con miras a establecer si las búsquedas detectables en una etapa de su vida aparecen confirmadas por su pleno establecimiento en alguna de las siguientes, o si a lo largo de su creación existe una clara continuidad evolutiva que se proyecte de una obra a otra en un proceso de gradual desarrollo y conquista.

Un estudio general en este sentido, incluso realizado en base a sus obras más conocidas, puede ya adelantarnos lo infructuoso de esta tarea. Hay, en la evolu-

ción de Villa-Lobos, tal diversidad de manifestaciones, tales irregularidades en su comportamiento frente al arte, que la madurez y progreso que podamos encontrar en los ejemplos de un período puede aparecer absolutamente negado por la falta de disciplina y retroceso que demuestre en el siguiente. Hay factores inesperados que hacen imposible trazar un ritmo regular en su evolución. Ni siquiera los vaivenes a que esta evolución aparece expuesta permiten establecer una constante determinada.

El panorama total de su obra no hace, por lo tanto, más que comprobarnos la presencia de un creador totalmente entregado al proceso subconsciente, a aquella *necesidad biológica* de que él mismo nos hablara, que lo expuso siempre a los más fundamentales cambios de orientación, a las más audaces exploraciones de la materia sonora y a la prosecución de las más insospechadas metas artísticas.

La originalidad de Villa-Lobos no puede fundamentarse parcialmente en ninguno de los elementos que son pilares de su estilo.

Contemplándolo desde el punto de vista del nacionalismo, no podría afirmarse que haya sido él quien dio los primeros pasos en el empleo de elementos de raíces vernáculas brasileñas aplicadas a la música culta. Como lo afirma Correa de Azevedo, no fue ni un pionero ni un iniciador; sin embargo, agrega, *fue y continúa siendo,* el principal representante de esta escuela.

El nacionalismo musical, dice también este musicólogo, *alcanzó con Villa-Lobos su máxima expresión, ya sea por la autenticidad de los materiales empleados, por su profunda percepción de lo vernáculo, o debido a la superior forma con que supo aplicar a sus obras los elementos derivados de éstos.* Algunas de éstas tienen aquel toque del genio debido al cual, a Villa-Lobos, a pesar de su irregularidad, puede considerársele como uno de los creadores más poderosos de nuestro siglo. Las demás, aunque a menudo son muy débiles desde el punto de vista formal y, hasta a veces, inconsistentes en cuanto a estilo y unidad de lenguaje, casi siempre incluyen por lo menos un pasaje o algún elemento en que la sensibilidad y la imaginación del compositor se refleja en un aporte positivo al arte de nuestro tiempo.

La irregularidad de su obra reside, asimismo, en la ausencia de un arquetipo estilístico o en la falta de sistema para abordar los elementos básicos de la composición. Esto hace difícil distinguir épocas diferentes en su evolución. Si las diferencias existen, o éstas demuestran tener un significado transitorio o son intrascendentes en lo que se refiere a definir un cambio preciso y de algún significado estético perdurable.

Es claro que entre el contenido de marcado acento popular de sus ensayos de juventud y el de su posterior filiación con expresiones más ambiciosas en la órbita de la música culta, encontraremos diferencias, pero no aquellas que nos permitan asegurar la presencia de un fenómeno evolutivo de gran consistencia.

En cada una de las etapas, tanto en la de franco empleo de un lenguaje armónico romántico, como en el de predominio impresionista que siguió o en el de sus esporádicas incursiones expresionistas, no existe un grupo sólido y unificado de obras que puedan ejemplarizar una posición estable del músico dentro de ellas. Hasta en sus últimos años Villa-Lobos escribió obras que nos dan la impresión de ser ensayos de juventud, como también, en sus etapas iniciales nos sorprendió con otras de una extraordinaria madurez, como por ejemplo sus *Danzas Africanas,* escritas en su versión para piano en 1914. Los resabios

románticos se hicieron presentes en la extensión total de su creación y los Impresionistas, desde su estadía en París hasta el final de sus días.

El sello nativo en la música de Villa-Lobos resulta tan difícil de clasificar con precisión, como todos los demás aspectos que pesan en su estilo. En la total extensión de su obra no es tan simple encontrar ejemplos que claramente se presten para la identificación de determinadas expresiones del arte vernáculo del Brasil.

Ni partiendo de la más cuidadosa selección, hecha entre aquellas obras en que el elemento nacionalista resulte ostensiblemente acentuado, podremos, con mucha facilidad, detectar el predominio de la *cabocla,* típica del noreste del Brasil, de los Estados de Paraiba, Río Grande do Norte y Ceará, donde se combinan las influencias de los primeros colonizadores hispanos con la de los indios de la región, como tampoco, las de la llamada *negra* de Bahía y otras zonas adyacentes, donde prosperó el elemento africano mezclado al portugués.

Tampoco podríamos considerarla como una influencia excluyente de otras, a la que, por vías de sus prácticas de juventud, adquiriese Villa-Lobos durante sus años de experiencia como músico ambulante de la gran ciudad.

Lo rural y lo urbano en la expresión folklórica, se combinan de manera natural. Lo mismo sucede entre lo indígena, lo ibérico y lo africano, hasta el punto de constituir un solo todo asimilado a través de las diversas estéticas de la música culta europea. La combinación de todo ello llega a constituir en sí misma otro tipo de expresión folklórica, como una síntesis de lo brasileño, de la cual Villa-Lobos tuvo una clara conciencia al declarar, *yo soy el folklore.*

Parecería paradojal el hablar de folklore al referirnos a un músico profesional, clasificable en la esfera de la música culta y producto de una formación académica superior, por libre que esta última parezca.

Sin embargo, en el caso especial de Villa-Lobos esto no es tan absurdo puesto que aquellos atributos que le confieren un sitial en la órbita de la llamada música culta o artística, o sea la de la práctica profesional del arte, se manifiestan de manera tan poco académica, están hasta tal punto gobernados por la fuerza espontánea de la libre improvización, que apenas pueden considerarse como elementos provenientes de un control racional del pròceso creativo. Son, por otra parte, resultados de un desborde natural de fuerzas creadoras, tan espontáneas como las que han servido a la generación del lenguaje hablado o como impulso inicial de las expresiones emocionales del pueblo o del hombre primitivo.

Considerado de esta manera, que por lo demás parecería ser la única apropiada, es difícil hablar en la obra de Villa-Lobos de estilizaciones del canto popular o de un tipo de nacionalismo basado en una consciente adaptación de los materiales vernáculos a la música culta. Ello habría exigido un tipo de racionalización extraña al temperamento del músico.

En el fondo el propio compositor negó en sí mismo la existencia de una posición del deliberado nacionalismo al expresar que era *del poder de la tierra, de la raza, de los sentimientos populares, del medio y del paisaje, de los que no podría liberarse un arte genuino y vital* (declaraciones al Christian Science Monitor).

La similaridad de ciertos recursos, que sin duda existe a lo largo de la obra de Villa-Lobos, emerge en general, de ciertos giros característicos adheridos a

su lenguaje en calidad de verdaderos modismos, como si se tratara de alteraciones idiomáticas de ciertas expresiones originales, que no modifican el contenido de la semántica popular de donde proceden.

Ritmo.

En el terreno rítmico éstos se manifiestan de varias maneras, las que a veces son posibles de identificar con sus fuentes de procedencia vernácula y otras no, debido a las substanciales modificaciones a que han sido sometidas.

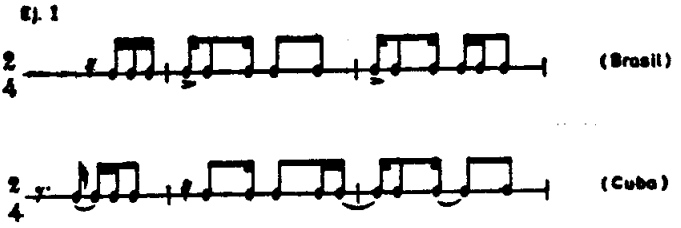
Así como la repetición obstinada de células rítmicas breves y el predominio de un melos pentatónico se aceptan en general como recursos pertenecientes a un arquetipo indoamericanista en la música; así como la alternación o simultaneidad de divisiones binarias y ternarias del compás de $^{6}/_{8}$ y el empleo de un melos heptatónico —modal o tonal—, constituyen el arquetipo de las tradiciones iberoamericanas, la sincopación de metros binarios, la polirritmia y el melos predominantemente cromático, han pasado a ser fórmulas identificables con influencias africanas en la música culta de América.

Aunque tales arquetipos sólo representan de manera parcial a cada una de estas tradiciones, son sin embargo recursos de los cuales los compositores han hecho uso repetido cada vez que han querido dar a sus obras un revestimiento nacionalista.

Villa-Lobos se sirvió de estos sólo como elementos de referencia remota, creando a base de los mismos una inmensa variedad de soluciones, combinándolos de maneras diferentes, alterándolos a discreción sin desfigurar su esencia, y así llegó a establecer una gama vastísima de matices rítmicos, tan pronto identificable con una u otra de las tradiciones vernáculas imperantes en Brasil, como con asimilaciones conjuntas de todas éstas.

El empleo de la síncopa de procedencia negra en Brasil, no alcanza nunca la complejidad con que se presenta en la música afrocubana, o con que la vemos reflejarse en las obras de Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla. Tal vez, uno de los elementos más característicos en el empleo de este recurso en Brasil es la persistente acentuación de los pulsos fuertes de cada compás sincopado, mientras en Cuba, con frecuencia se omite este acento, o por medio de un silencio o ligando el tiempo fuerte al débil inmediatamente precedente.

Los esquemas siguientes nos muestran la diferencia entre ambos estilos de sincopación:



Tanto la síncopa como el empleo de figuras de notas repetidas, constituyen elementos muy característicos de la verba musical afrobrasileña, los que Villa-Lobos empleó de maneras muy diversas. Algunos casos se ilustran en los ejemplos siguientes:

Ej. II

a) Danses Africaines
Allegro giocoso
(Clar y v.cellos)

b) Bachiana Brasileira Nº 1 (Conversa)
Un poco animato

c) Bachiana Brasileira Nº 4 (Coral)
Largo

d) Rudepoema (piano solo)
Moderé (♩= 63)

En el último de estos ejemplos, perteneciente a los compases iniciales del *Rudepoema* para piano solo, enfrentamos un caso típico de fuerte y regular acentuación del ritmo binario en la voz grave, mientras las otras voces rompen la regularidad de esta pulsación por medio de elaboraciones sincopadas. Esta clase de recursos polirrítmicos aparecen extensamente explotados a lo largo de la obra de Villa-Lobos, y a veces —sobre todo en sus obras sinfónicas—, alcanzando un grado de complejidad que a no mediar una clara distribución de cada plano rítmico dentro de la paleta orquestal, el resultado podría ser caótico.

Entre otros muchos, el ejemplo de simultaneidad de planos rítmicos diferentes que ofrece el *Choro Nº 10, "Rasga o Caraçao" para coro y orquesta,* podría servir para ilustrar este aspecto, como también el fragmento del *Septuor, Choro Nº 7* (1924) que se ofrece a continuación:

Ej. III

Choro Nº 7 Septuor

Un poco movido

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcl.

Con no menos frecuencia Villa-Lobos introduce la síncopa en ciertos compases binarios, creando pulsos ternarios irregulares contrastantes. Tal recurso no deja de ser corriente en la *Samba urbana,* sobre todo cuando se subdividen los metros binarios de ocho pulsaciones en fracciones de 3 más 3 más 2, como lo ilustra el esquema siguiente:

Ej. IV

2 + 2 + 2 + 2

3 + 3 + 2

Un ejemplo interesante en el empleo de tal recurso en la obra de Villa-Lobos lo encontramos en su *Caboclinha* de la primera serie pianística titulada *Prole do Bebe:*

Ej. V

Prole do Bebe (Caboclinha)

Un poco moderato

El elemento rítmico obstinado, que señalamos como arquetipo de las tradiciones indoamericanas, es un recurso no sólo corriente en las creaciones de Villa-Lobos, sino que llega a ser abusivo. Ejemplos de este procedimiento idiomático-musical los encontramos en la extensión total de su obra.

No menos ilustrativo que otros casos al respecto, es el del trozo perteneciente a la primera serie de *Prole do Bebe* que acabamos de comentar. La célula rítmica señalada en nuestro Ejemplo V se repite a lo largo de sesenta y tres de los setenta y siete compases de esta pieza.

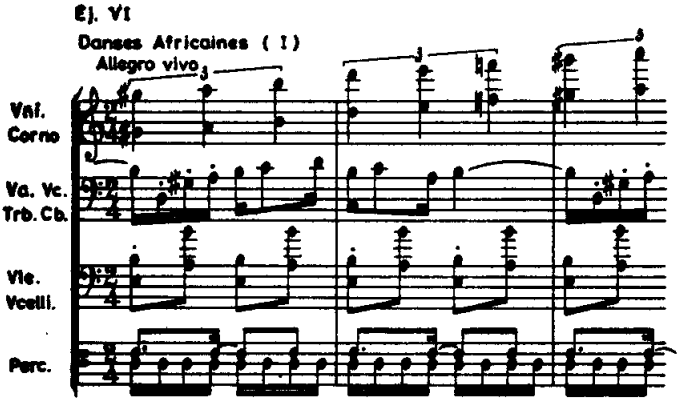
Junto a éste podrían citarse muchos otros. Tal vez los más conocidos de que podemos echar mano son los del final de su *Choro Nº 10,* el de la *Danza do indio branco* perteneciente al *Ciclo Brasileiro* para piano, o el de sus *Danzas Africanas,* originalmente escritas para piano en 1914 y luego orquestadas en 1916.

La última de las composiciones citadas presenta aspectos interesantes de comentar en lo que se refiere a las fuentes de inspiración vernácula escogidas por el compositor. Constituye ésta uno de los tantos ejemplos en la obra de Villa-Lobos en que los elementos básicos empleados son de procedencia mestiza. En este caso se combinan y hasta se confunden las tradiciones rítmicas de la *Macumba* de los negros, y aquellas de las tribus indígenas de Mato Grosso.

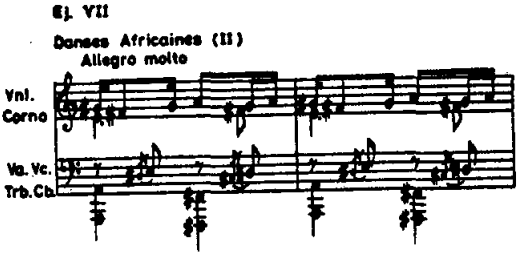
El propio compositor puntualiza este tipo de orientación en el subtítulo empleado en sus *Danzas Africanas: "Danzas de los Indios Mestizos del Brasil".*

Aparte del empleo de algunos instrumentos indígenas como el *caxambú* (tambor) y el *reco-reco* (raspador de caña), esta obra se desarrolla de preferencia en un plano en que se explota por partes iguales la síncopa y polirritmia afrobrasileña y la repetición rítmico-celular de raíces indígenas.

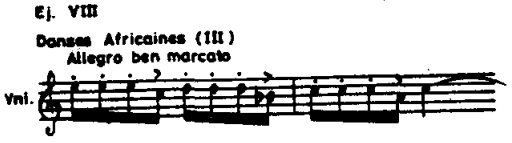
La primera de estas tres danzas está basada en la repetición insistente del esquema que en el ejemplo que sigue figura en los fagotes, clarinete bajo y trombón, en simultaneidad con los cuatro planos rítmicos que se señalan.



La segunda danza está basada prácticamente en un triple *ostinato* que sirve de apoyo a un tema, que en el ejemplo siguiente aparece en los violines, también concebido a base de repeticiones rítmicas:



La tercera danza es la más compleja e interesante de las tres. En ésta se hace especial gala del mestizaje musical que se ha escogido como base de inspiración estilística en esta obra, con el empleo de una variadísima gama de sincopaciones diferentes presentadas tanto en sucesión como simultáneamente sobre la figura obstinada que se transcribe en seguida:

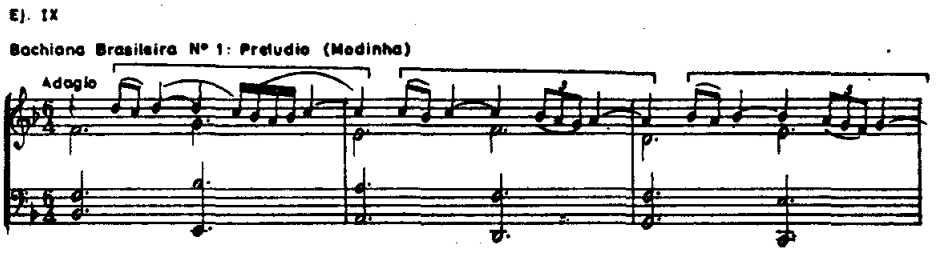


El Melos.

La tendencia muy frecuente de Villa-Lobos hacia el empleo de extensas líneas melódicas —casi siempre de raíces vocales aunque aparezcan aplicadas a los instrumentos—, procede, sin duda, de sus tempranas experiencias trovadorescas. Por lo general éstas se desenvuelven dentro de una perfecta independencia con respecto a las estructuras rítmicas que las sostienen. Son estas últimas las que varían, mientras la línea melódica se extiende a base de repeticiones en diferentes planos tonales, casi siempre encadenados por fórmulas de progresión armónica bastante conocidas y tradicionales.

Ejemplos de este tipo de procedimiento los encontramos en apreciable número de los movimientos lentos de sus obras formales, de sus *Bachianas* y *Choros* o de sus trozos de carácter lírico.

En el *Preludio (Modinha)* de la *Bachiana Brasileira Nº 1,* para orquesta de violoncellos (1930), el tema mismo no sólo presenta las mencionadas características de extenderse a base de progresiones, sino que la totalidad de este movimiento se basa en el desarrollo de la idea citada por repeticiones casi literales en diferentes niveles tonales.



Un caso similar presenta el tema principal del *Aria,* primer movimiento, de la *Bachiana Brasileira Nº 6,* para flauta y fagot (1938) o el de la *Modinha,* segundo movimiento de la *Bachiana Brasileira Nº 8* (1944).

Ej. X

Bachiana Brasileira Nº 6; Aria (Choro)

Largo

Ej. XI

Bachiana Brasileira Nº 8; Aria (Modinha)

Largo

Dentro de este acápite dedicado al "melos" en Villa-Lobos, el no referirse a la extensa lista de sus creaciones vocales, constituiría pasar por alto uno de los aspectos más interesantes de su obra, precisamente aquel en que se refleja con mayor fuerza el peculiar nacionalismo del compositor. Es, por otro lado, una especie de foco que irradia influencias hacia todo el resto de su producción. Y, no es extraño que así sea, puesto que es innegable el hecho de que es en la lírica popular donde se funden todas las diversas tradiciones que han contribuido a formar la lengua madre de la música brasileña. Es, en otras palabras, una de las fuentes más claras de aculturación, donde se reflejan, se funden y se combinan, lo popular, lo indígena, lo africano y lo europeo dentro de su vasto espectro de variabilidades.

Como lo afirma Renato Almeida, *la música erudita del Brasil es expresión de su alma popular,* y en el caso de Villa-Lobos, tal postulado es más válido que en cualquier otro.

Sin ser un pionero en el terreno de la canción erudita de raíces populares brasileñas, fue sin embargo, Villa-Lobos, quien la llevó a un nivel de significación universal sin precedentes en la historia de la música de América, y quien abrió las compuertas para que se vaciaran en ésta la multiplicidad de diversas tradiciones que vemos reflejarse en sus obras de este género.

Es posible que sea en la obra de Alberto Nepomuceno —considerado por Corrêa de Azevedo el padre de la canción erudita luso-brasileña—, o en la de Alexandre Levy, donde nos encontremos con los primeros intentos de un nacionalismo apoyado en valores musicales de consistencia profesional, pero sólo con Villa-Lobos ésta adquiere proyecciones que rebasan las fronteras del Brasil.

Por otra parte, la amplia y generosa gama de expresiones que vemos reflejada en la obra vocal del maestro, abarca al Brasil en toda su extensión y lo representa en el espectro total de diferencias con que nos encontramos en la órbita de las formas poético-musicales populares del país; diferencias que tanto se producen en el tiempo como en el espacio.

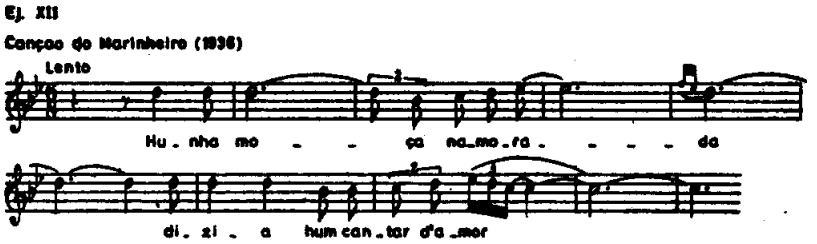
El sentimentalismo de salón de la *Modinha* tradicional, el sabor más popular y a la vez más influenciado por la ópera italiana que ésta adquiere con posterioridad al establecimiento de la República, el arcaísmo de los *Reisados,* el rústico dramatismo de los *Cabocolinhos* y del *Bumba-meu-boi,* el lenguaje morigerante de las *Cheganças,* el hispanismo del *Fandango,* las raíces negras de las *Congadas;* éstas y tantas otras fuentes han surtido la verba lírico-musical de Villa-Lobos, colocándola en ese nivel que abarca al Brasil desde la época Pre-Colombina hasta el presente, en la extensión total de su evolución social e histórica y en el mapa completo de su vasta geografía.

El aislar ejemplos que en su obra reflejen esta infinidad de aspectos, los que tanto se presentan aislados, como yuxtapuestos, aglutinados como fundidos, sería una labor tan extensa que por sí sola requeriría de varios volúmenes; más aún si se desea detectar en su obra el considerable número de tradiciones europeas, —agregadas a las ibéricas— que Villa-Lobos absorbió a lo largo de su vida.

Lo fundamental es la certeza a que su obra nos conduce, que todas ellas lograron fundirse en un total armónico, correspondiente al fenómeno de aculturación que vemos producirse en la esfera de la música tradicional del Brasil, llegando a constituir un lenguaje de irrebatible individualidad y fuerza expresiva.

Incluso, es difícil el intentar una clasificación de la obra vocal de Villa-Lobos conforme a las dos formas que en el presente se aceptan como características del folklore musical brasileño; la llamada *Cabocla,* esparcida en el Noreste del país y la *Negra,* arraigada en Bahía, Pernambuco y otras regiones donde el africano logró establecerse.

No sería aventurado, sin embargo, afirmar —aunque corriendo los riesgos implícitos en toda generalización—, que aquellas melodías que por una parte se mueven dentro de marcos preferentemente modales, o que al menos escapan al tonalismo europeo, que al mismo tiempo no proceden de formas danzables, sino que por el contrario, son de carácter retórico, reflejan en Villa-Lobos. las tradiciones inherentes a la *Cabocla.*



Sin embargo, las tradiciones de la *Cabocla* presentan una vasta gama de matices estilísticos distintos, los que tanto reflejan procesos diferentes de aculturación como influencias históricas de diversa índole. Sin duda, que el acento modal y el arcaísmo de raíces hispanas que surge de la melodía antes citada, desaparecen en el caso de la que incluimos a continuación, fragmento de una *Modinha Carioca,* perteneciente a la colección de *Cançoes Típicas Brasileiras* escritas por Villa-Lobos entre los años 1919 y 1935. Refleja este episodio todo lo que es peculiar al folklore urbano de Río de Janeiro; carác-

ter danzable y predominantemente tonal, lirismo más cotidiano, un mayor acento rítmico sobre lo puramente retórico.

Ej. XIII
Modinha Carioca
Moderado

Tu pas.sas.te por es.te jar.dim Sin.toa.qui cer.toa.dor me.ren.co.reo. Es.te
brancos do.no.so jas.min N'um di.lu.vio dea.ro.mas pen.deu

En contraste con las melodías anteriores, aquellas que presentan un corte rítmico más riguroso, aunque de una simetría destruida por el empleo de la síncopa, que son de procedencia abiertamente danzable, generalmente de carácter binario y que se adaptan de manera más natural a las exigencias del sistema armónico europeo, reflejan las tradiciones de la *Negra,* como es el caso del ejemplo siguiente:

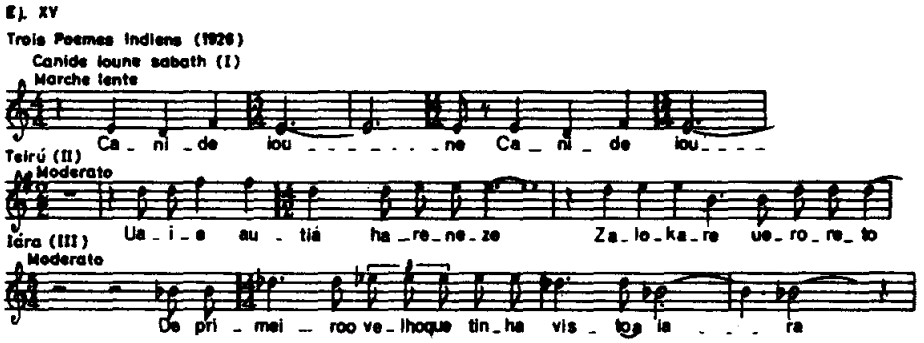
Ej. XIV
Cantilena (1938)
Lento

O Rei man.dou me cha.má, O Rei mandou me cha.má.

A las especies mencionadas podrían agregarse algunas más; entre otras, aquellas que pertenecen a la órbita de lo indígena brasileño, o más bien, que en la obra de Villa-Lobos envuelven el empleo de elementos melódicos acreditados por algunos cronistas o etnomusicólogos como procedentes de los primitivos habitantes del Brasil. Estos materiales han tenido una influencia relativa en el desarrollo de la tradición musical brasileña la que algunos como Luciano Gallet incluso consideran nula y por lo tanto, la relegan a la categoría de representar un documento de exclusivo interés etnográfico y de ningún significado como contribución directa a la música brasileña.

Sin embargo, Villa-Lobos utilizó en su música elementos de esta procedencia y en base a su exotismo conquistó sus primeros laureles en París. Los *Trois Poemes Indiens,* para voz y piano, compuesto en 1926 y basados en motivos recogidos en 1553 por Jean de Lery y en 1912 por Roquette Pinto, constituyen tal vez sus primeras experiencias dentro de esta órbita, junto a sus ballets *Amazonas* y *Uirapuru* de 1917. Envuelven estas obras el empleo más directo de elementos vernáculos indígenas, mientras que sus creaciones posteriores de esta misma especie, como sus ballets *Curupirá* (1937) *Mandú-Çarará* (1940), *Rudá* (1951), sus cuatro *Suites, Descobrimento do Brasil* (1937), su *Choro Nº 3, Picapau* (1925), son el producto de una mayor estilización, como también el reflejo de una asimilación más profunda y traducción más espontánea del espíritu amerindio; muestran un cuadro más natural de la exótica jungla brasileña.

Estas tradiciones vernáculas por lo general aparecen expresadas por motivos rítmicos breves, reducidos en su ámbito melódico, el que nunca excede los límites de la quinta y que corrientemente se mueve dentro de escalas tritónicas o tetratónicas, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

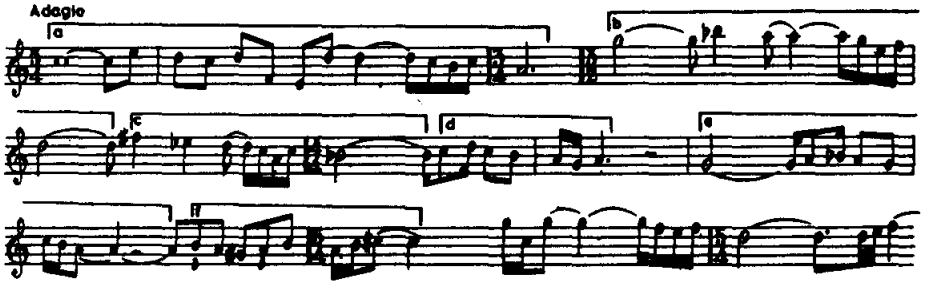


Cabría agregar a esta sucesión de categorías, aquella que en Villa-Lobos refleja las tradiciones del melos lusitano, del *Romanceiro* nordestino, de la *Modinha* y del *Fado,* de las transformaciones graduales a que los ritmos de $^6/_8$ del cancionero portugués fueron sometidas por el ingreso de la síncopa brasileña. La expansión lírica con que tales tradiciones se manifiestan en la obra de Villa-Lobos, involucra también influencias adicionales, entre otras, las de la ópera italiana, absorbidas y perpetuadas en el Brasil, por esa pléyade de compositores del siglo XIX encabezados por Carlos Gomes, y asimiladas por el maestro carioca como tantas otras tradiciones artísticas que contribuyeron a integrar su estilo.

La lírica pucciniana que se hace presente en las obras de Villa-Lobos desde su juventud unida al sentimentalismo de la *Modinha* portuguesa, nos muestran otra faz —tal vez la más importante—, en el vasto panorama de las expresiones melódicas del maestro. Ejemplos brillantes de ello los encontraremos en la extensión total de su creación, pero ninguno tan elocuente como el de la *Cantilena* de su *Bachiana Brasileira Nº 5.* Notablemente enriquecida aparecen aquí las tradiciones del Verismo, —de las cuales se surte esta obra—, gracias al interés con que se presenta el elemento instrumental acompañante, entregado a un doble cuarteto de violoncellos. Esta obra pertenece al grupo distinguido de esas que gracias a su elocuencia y belleza melódica, gozan de un sitial de honor en la historia de la música. Su línea se desenvuelve como una madeja en el constante fluir de una métrica libre, de una puntuación de elegante irregularidad, que contribuye a romper toda cuadratura, incluso la de aquellas progresiones melódicas empleadas aquí como en tantas otras composiciones de Villa-Lobos. Obsérvese al respecto, que los períodos b) y c), señalados en nuestro ejemplo, tienen cierto carácter secuencial, destruido sin embargo, por el acento diferente de las síncopas empleadas en cada caso. Otro tanto sucede entre los períodos d) y e); no obstante la nota blanca agregada al iniciarse el último de estos fragmentos, vuelve a romper la cuadratura.

Por otra parte, es interesante observar como esta línea esquiva constantemente a toda resolución, haciendo gala de una vaguedad armónica que por muy negativa que resulte en otros casos, en éste contribuye a subrayar el efecto de constante movimiento progresivo lineal buscado por el compositor.

Ej: XVI
Bachiana Brasileira Nº 5: Aria (Cantilena)
Adagio



En las obras de Villa-Lobos en que el elemento melódico escapa a las diversas categorías antes señaladas, éste se presenta en la forma de comprimidos diseños, de índole puramente ornamental o rítmico, que en base a repeticiones, a libres superposiciones o inesperados cambios, logran evocar atmósferas de tipo impresionista, tan amorfas a veces como claras, otras, tan arraigadas en las tradiciones vernáculas del Brasil en ciertos casos, como en las mismas corrientes europeas de un transnochado romanticismo en que su obra redunda con cierta frecuencia.

Muchos de estos ejemplos, como otros tantos de las categorías anteriormente mencionadas, emergen a menudo de vivencias extramusicales del músico, brotan de una personalidad privada de la más elemental facultad autocrítica, que necesita recurrir a trasuntos literarios o imitativos, cuando no encuentra un firme asidero musical en qué apoyar su constante necesidad creadora. Es el grasnido de un ave tropical, son los tambores ceremoniales de la jungla amazónica, la curva topográfica de las montañas cariocas o el perfil de los rascacielos neoyorkinos, de lo cual echa mano en estas oportunidades para salir adelante con algún proyecto musical.

Cada uno de estos casos los vemos proyectarse en ejemplos como los del *Canto do Sertao* de la *Bachiana Brasileira Nº 4* (1930-36), en los materiales temáticos empleados en sus poemas orquestales *Uirapuru* (1917) o *Erosao* (1950), en su *Alvorada na floresta Tropical* (1953), o en el diseño melódico de su *New York Skyline* (1939) o de su *Sinfonía Nº 6, Montanhas do Brasil* (1944).

La floresta tropical fue, sin duda, una fuente de constante inspiración para el maestro. Puede verse en ella el símbolo de toda esa maraña de intrincadas solicitaciones imaginativas a que el compositor se vio siempre expuesto, la fusión, perceptible a lo largo de toda su obra, entre un intelecto de formación europea, comúnmente ágil y penetrante en la captación de las tradiciones del Viejo Mundo y el espíritu de un hombre rústico, a través del cual lograron hablar, en términos musicales, el indígena y el negro, el mestizo y el conquistador sediento de oro.

En la heterogeneidad de los lenguajes que se combinan en la obra de Villa-Lobos y en la fuerza con que éstos lograron fundirse dentro de su cambiante orientación, estriba su originalidad. Cada una de las lenguas que empleara fueron sobradamente conocidas, sin embargo, de la fusión de todas ellas, surgió un idioma personalísimo, que con todos sus altibajos de calidad artística, ha pasado a constituir un punto de referencia conforme al cual, como lo expresa Herbert Weinstock, *nos vemos abocados a juzgar el mayor o menor carácter brasileño que existe en las obras de sus compatriotas y sucesores.*

Fue un políglota —agrega Arthur Cohn—, *y esta misma facultad la aplicó a su música.*

Así como en tantas oportunidades se le vio retirarse de una tertulia en que sólo había conversado en portugués, aduciendo que el esfuerzo de hablar español lo tenía algo fatigado, así también fue francés en sus recursos idiomático-musicales cuando se suponía que el lenguaje dominante debía ser brasileño, evocó la algarabía del carnaval de Río empelando los términos que cualquier impresionista francés habría empleado, así como mezcló deliberada y también, inconscientemente, los procedimientos del barroco italiano o alemán con las tradiciones del folklore afrobrasileño, los recursos de la ópera verista italiana con la *cabocla nordestina* y muchos otros.

Armonía y Forma.

El musicógrafo Arthur Cohn, nos dice: *Enfrentados a la fascinante y a la vez imposible tarea de analizar y enjuiciar la producción de Villa-Lobos, la única esperanza que un crítico podrá asilar es la de llegar a ciertas conclusiones generales sobre la base del examen de un número relativamente pequeño de sus obras.*

El mayor escollo, sin embargo, no lo encontraremos tanto en la cantidad de obras escritas, como en la variante calidad de éstas.

Los ejemplos triviales, cotidianos, amorfos, son los que abundan en su catálogo. Estos los aceptó, les dio el pase a su publicación y difusión con el mismo entusiasmo que puso en dar a conocer otros situados en el nivel que corresponde a los ejemplos más valiosos de la música de nuestro siglo.

Como ya lo dijimos, Villa-Lobos se vio privado del más elemental sentido autocrítico y de toda capacidad para rechazar la banalidad de tantos ex abruptos del momento en beneficio de una más cuidadosa selección de los materiales empleados.

Esto resulta especialmente notorio en la órbita de su lenguaje armónico y en la de las estructuras formales de sus obras.

En el primero de éstos, la vaguedad alterna con las soluciones más obvias y manidas, el a veces prolongado deambular en estructuras armónicas sin orientación precisa, con las soluciones más triviales y académicas, el empleo del lenguaje más libre pletórico en agregaciones a la triada perfecta, con los recursos cadenciales más cotidianos.

De esta manera, siguiendo el curso de un sendero tan caprichoso como el descrito, utilizó a su propia manera un sinnúmero de soluciones armónicas comprendidas dentro de los varios sistemas tonales empleados en el siglo

XX, como también se apartó de ellos haciendo uso de pasajes atonales como los que encontramos en el *Choro Nº 8* (1925), (Ejemplo XVII) y que abundan en el *Choro Nº 14* (1928).

Ej. XVII

Choros Nº 8, para orquesta (1925)

Un peu modere

Fl.
Cl.
Ob.
Cor.
Fgts.
Vni.
Vlas.
Vcs.
Cbs.

Otras veces empleó estructuras armónicas que básicamente podrían haberse movido dentro de los ámbitos más convencionales del tonalismo y que gracias a la alteración de ciertos intervalos de la escala mayor, arquirieron una atmósfera modal, como sucede en el pasaje del *Choro Nº 10* (1926) que se cita en seguida. El empleo de la sexta y séptima menor (re y mi natural) dentro de la tónica fa sostenido, inflige a este episodio un carácter manifiestamente modal clasificable dentro del *"aeolius"* entre los modos eclesiásticos.

Ej. XVIII

Choros Nº 10, para coro y orquesta (1926)

Animé

etc.

Fl.
Cl.
Br.
Vni.
Vlas.
Vc.
Fgt.
Cb.

Es curioso constatar que entre los abundantes ejemplos que en la obra de Villa-Lobos pertenecen a la categoría de improvizaciones del momento, en que la participación del intelecto es escasa o nula, hay algunos, y en número mayor a lo esperado, que son de irrebatible calidad, plenamente con-

vincentes y logrados. Son éstos los que nos llevan a la conclusión que el proceso creador de este compositor es como un organismo vivo, que se mueve libremente en todas direcciones y que tan pronto da en el blanco de las más atrayentes soluciones como puede caer en los más profundos abismos de banalidad y pobreza artística. Es claro, que en nada habría sufrido la reputación de su autor, si éste hubiese lisa y llanamente impedido el ingreso de estos últimos a su catálogo.

Pero la verdad es que frente a la vaguedad musical y monstruosas proporciones de su *Nonetto* (1923) que pretende ser un mapa sonoro de la geografía brasileña, del *Rudepoema* (1921-26), retrato psicológico de Arthur Rubinstein, o a sus poemas *Erosao* (1950) o *El Origen del Amazonas* (1951), existen obras, posiblemente sobrecargadas de ideas como las anteriores, pero concisas en su forma y proporciones, como podrían serlo su *Choro Nº 7* (1924), su *Bachiana Brasileira Nº 1* (1930) o su *Cuarteto de Cuerdas Nº 5* (1931). Y las hay otras también, en que a las bondades señaladas se agrega una estricta selección de ideas, economía de medios y transparencia sonora, como la *Bachiana Brasileira Nº 5,* su *Prole do Bebe* y su hermoso *Dúo para violín y viola,* compuesto en 1946, para citar sólo algunas.

Como puede verse el margen de variabilidad en la obra de Villa-Lobos no sólo establece extremos increíblemente separados, sino que exhibe una gama de matices intermedios imposibles de encuadrar dentro de un orden más o menos familiar, puesto que se aparta de toda convención.

Su creación oscila entre lo más simple, la melodía desnuda sobre tradicionales esquemas acompañantes, y lo más complejo, incluyendo lo atonal como resultado de infinitas superposiciones de planos sonoros libres de toda ordenación académica; entre las convenciones más socorridas de la armonía clásica y el desenfrenado amontonamiento de valores acústicos sin relaciones posibles de establecer conforme a métodos conocidos.

Como ya lo hemos dicho, no puede verse en ello, sino el reflejo de la floresta tropical, tan simple y tan compleja como la naturaleza puede ser, y con todo, gobernada por un orden interno, que también existe a veces en Villa-Lobos, en virtud de su posición abierta a dejar que sus emociones artísticas sean reguladas por el ritmo de su vida vegetativa.

Orquestación.

Su orquestación es densa y recargada, pero pese a la abundancia de todos sus primeros planos de ropajes antagónicos, la luz logra penetrar a través de ella, permitiendo el necesario elemento de contraste que le dé relieve. Sin embargo, Villa-Lobos es tan inesperado en esta esfera como lo es en otras. No existen aquí tampoco, aquellas fórmulas acostumbradas que nos permitan prever lo que ha de venir, a la luz de lo acontecido. El elemento sorpresivo es constante y hasta agotador, incluso en aquellas obras en que por definición parece haberse impuesto limitaciones previas o moldes conocidos, como en las *Bachianas.*

El poder de evocación que es una de las características más fundamentales en la obra de este maestro —como es de esperarlo—, encuentra en la orquesta un eficaz colaborador. Sin embargo, en este aspecto, como en todos los demás, es difícil toda tarea codificadora conducente al estableci-

miento de ciertos recursos característicos o de uso más o menos frecuente en el manejo de su paleta orquestal. Sus reacciones en esta esfera, son tan inesperadas como en cualquier otra, los aciertos y fallas son tan frecuentes, las razones que nos ofrece a cada paso, tan valederas para demostrar o profundos conocimientos del medio por parte del compositor o la ausencia del más elemental dominio de éste. Tan pronto nos encontramos con las páginas más oscuras en lo que se refiere a equilibrio orquestal, con los episodios menos indicados a la ejecución por determinados instrumentos, como con los ejemplos de mayor transparencia sinfónica y de la escritura más apropiada al medio escogido.

Cuando la fuerza expresiva proveniente del instinto creador, el acierto técnico en el manejo de la materia musical y el equilibrio calidad en la selección de recursos coincidieron, el maestro brasileño dio en el clavo de soluciones orquestales de extraordinario brillo, de gran vuelo sinfónico y originalidad. Aciertos de esta especie los encontramos, aunque aisladamente, en toda la extensión de sus obras; en las programáticas como en las formales, incluso en sus Sinfonías, cuyas fallas, más que de orquestación, son de proporciones, residen en la heterogeneidad de estilos empleados o en la ausencia de un claro sentido de lo que es consubstancial al desarrollo sinfónico de una obra de música pura.

Si quisiéramos codificar algunas de las características dominantes en el lenguaje orquestal de Villa-Lobos, con un criterio muy lejos de ser exhaustivo, probablemente puntualizaríamos los siguientes recursos, dada la frecuencia con que se producen a lo largo de su producción sinfónica y para conjuntos de cámara:

a) Contrastes abruptos entre texturas de gran densidad y episodios concertados. En éstos abundan casi todas sus composiciones para gran orquesta.

b) Duplicación de elementos temáticos por medio de registros instrumentales extremos. El *Choro Nº 8* (compás 24) ofrece un buen ejemplo en la duplicación del tema ejecutado por el flautín, a tres octavas de distancia por el trombón. Este recurso lo encontramos también con frecuencia en sus obras de cámara; por ejemplo, en el primer movimiento del *Cuarteto de Cuerdas Nº 5,* en que el violoncello y el primer violín ejecutan la misma línea melódica a tres octavas de distancia (número de ensayo # 17).

c) Empleo de "glissandi" como elemento de puntuación o encadenamiento de episodios adyacentes. En el poema sinfónico *Amazonas* nos encontramos con un empleo frecuente de tal recurso.

d) Uso preferencial de refuerzos instrumentales a una, dos o tres octavas de distancia en vez de al unísono y casi siempre a base de instrumentos de diferentes familias. Ejemplos de este recurso los encontramos en el tercer movimiento, *Aria,* de la *Bachiana Brasileira Nº 3;* refuerzos de corno inglés y trombón, de clarinete bajo y violines, de trompeta y contrabajos.

e) Choques politonales entre armonías asignadas a familias instrumentales diversas. Corrientes en el *Choro Nº 10* y *Nº 14.*

f) Empleo muy frecuente del piano, y a veces del arpa, como elemento resumidor del cuerpo armónico de la composición, en diseños rítmicos obstinados, casi siempre reforzando a las percusiones. Muy corriente en las *Danzas Africanas* y en *Amazonas,* donde incluso se emplea con persistencia el arpa y piano al unísono.

g) Exigencias de virtuosismo especialmente en los instrumentos de cuerda con el empleo de dobles, triples y cuádruples cuerdas, de sucesiones elaboradas de sonidos armónicos y de figuraciones muy rápidas. Esto es corriente en casi todas sus obras.

h) Empleo de instrumentos vernáculos brasileños, especialmente percusiones *(xuleahos, caracachás, reco-reco, puita, matraca, caraxa,* etc.), o de uso no muy corriente en la orquesta, como el saxofón alto, *(Choros Nº 8 y Nº 10),* sarrusofón, trompetas en fa, cítara de arco, viola de amor *(Amazonas).*

i) Aprovechamiento de la voz humana como elemento colorístico orquestal, en vocalizaciones u onomatopeyas, combinada o no con instrumentos, como lo certifican su *Sinfonía Nº 5* (1920), su *Cuarteto para arpa, celesta, flauta, saxofón y voces femeninas* (1921), su *Noneto* (1923), su *Choro Nº 10 y Nº 14,* y su *Bachiana Brasileira Nº 9,* esta última escrita para *orquesta de voces,* como lo expresa el compositor en la partitura.

Frente a estas peculiaridades, ciertamente atrayentes cuando su presencia puede justificarse en razón de la substancia musical misma, el lenguaje orquestal de Villa-Lobos también exhibe las mismas caídas observables en otros aspectos, vale decir para este caso, abultamiento, trivialidad, desequilibrio y hasta fallas de orden técnico, como la de pretender que un pasaje de flauta escrito dentro de la quinta más grave de este instrumento, se escuche por encima de las recargadas armonías que la rodean, como sucede en un episodio del Concerto Grosso para orquesta de instrumentos de viento que escribiera en la última década de su vida.

Bachianas Brasileiras.

Las Bachianas Brasileiras, como ya lo hemos expresado, parte de un modelo preestablecido; sin embargo, tal modelo —Bach en este caso—, tiene un valor puramente simbólico y sentimental, sujeto de por sí a la interpretación ultrapersonal de Villa-Lobos, con lo cual los moldes formales con que los neoclasicistas de nuestro siglo han tratado de revivir las tradiciones del pasado, no se hacen presentes. Tampoco puede verse en sus Bachianas Brasileiras aquella *evocación de Bach a la manera del siglo XX,* como escribe Burle Marx. *Son* —agrega este mismo—, *intentos de traducir el espíritu del Cantor de Leipzig, que para Villa-Lobos representó el espíritu del universo —un medio y un fin en sí mismo—, al lenguaje del Brasil.*

El resultado se nos presenta en general, como una tela tejida conforme a las técnicas primordiales del contrapunto barroco y empleando materiales provenientes de la tradición musical del Brasil. Sin embargo, la polifonía propia de Bach no constituye en las Bachianas de Villa-Lobos un factor esencial puesto que las estructuras contrapuntísticas empleadas en ellas, son puramente simuladas y ocasionales.

Por lo tanto el *bachianismo* de éstas se reduce a un simple homenaje al gran genio alemán, como en más de una oportunidad lo explicó el propio Villa-Lobos. El tributo a su antecesor aparece fundamentalmente expresado en los títulos de cada movimiento, que para acentuar su carácter híbrido, —matrimonio de Bach y el Brasil—, son siempre acompañados por términos correspondientes a expresiones del folklore vernáculo. Esto lo vemos refle-

jarse en la música, sin llegar a constituir un lenguaje especial sino, más bien, una modalidad entre las muchas que intervinieron en la formación de un estilo como el de Villa-Lobos, tan difícil de describir debido a su diversidad y constantes mutaciones.

En las dos primeras *Bachianas* la fusión del elemento universal con el nativo se produce por vías diferentes.

En la primera nos encontramos con simples asociaciones de procedimientos empleados por Bach con formas del folklore brasileño; del *Preludio y Fuga* con la *Modinha y Conversa.* El término *Modinha* (diminutivo de moda), pertenece a un tipo de canto urbano de carácter sentimental, especialmente popular en Río de Janeiro. La *Conversa* corresponde a las formas dialogadas de canto, tan comunes en Hispanoamérica, similar a la *payada* o al *desafío.* La *Introducción,* con que se inicia esta *Bachiana Nº 1,* ostenta además el subtítulo de *Embolada,* empleado en Brasil para un tipo de danza cantada, muy ágil y en que los ritmos sincopados se emplean con cierta moderación.

En la *Bachiana Nº 2,* los lazos se producen entre lo abstracto de las formas barrocas y lo pintoresco o descriptivo que emerge de la imaginación creadora del compositor. El primer movimiento en un *Preludio* ligado al subtítulo de *Canto de capadocio* (Canto del farsante), el segundo una *Aria, O canto de nossa terra* (Canto de nuestra tierra), el tercero, *Danza, Lembrança do sertao* (Evocación de la floresta) y el cuarto, *Toccata, O trensinho do caipira* (El trencito rústico).

En las *Bachianas* posteriores vemos con frecuencia reaparecer este tipo de asociaciones titulares; el *Miudinho,* especie de polka popular brasileña ligada a ritmos de danzas barrocas, la *Quadrilha Caipira* (Cuadrilla rústica), ligada a la *Giga,* o la *Catira Batida,* nombre que es una variante regional del llamado *Caterete* que es una danza rústica construida sobre ritmos repetidos y de una moderada velocidad, el que aparece asociado a la *Toccata.*

Sin embargo, este tipo de nexos entre las formas tradicionales del Barroco y los ritmos vernáculos del Brasil, no logran un acento lo suficientemente característico como para permitirnos identificar las *Bachianas* como algo substancialmente diferente de otras obras de Villa-Lobos.

En suma, la diferencia específica entre las *Bachianas,* con toda su filiación simbólica y sentimental con Bach, y los *Choros,* descritos por el propio compositor como la expresión por excelencia, de *brasilofonía,* es decir, del sonido del Brasil, es muy insignificante.

Los Choros.

Si el punto de separación entre ambos tipos de obra estribase sólo en el hecho de que las primeras fueron siempre concebidas en varios movimientos mientras los *Choros* constituyen una expresión unitaria, sin divisiones internas, ello no sería una razón suficientemente fuerte como para establecer verdaderas diferencias de conceptos generadores.

Por otra parte, las similaridades son abundantes. Estas podrían sintetizarse de la siguiente manera: tanto en las *Bachianas* como en los *Choros* el elemento vernáculo interviene con la misma fuerza; en el ciclo total de ambas expresiones vemos aplicada la misma variedad de medios, que comprenden desde ejemplos concebidos para instrumentos solistas hasta los escritos para con-

juntos orquestales y voces; la mezcla de estéticas de derivación europea con elementos del folklore es común a ambas formas.

Originalmente el término *Choro* fue aplicado a un tipo de canto callejero cuya característica primordial residía en la libre improvisación melódica sobre ritmos incisivos del acompañamiento. En el fondo, Villa-Lobos empleó el término para cualquiera expresión musical escrita en el espíritu o a la manera del folklore brasileño.

Es posible que el carácter rapsódico, predominante en los ejemplos de este autor, sirva en parte para diferenciarlos de las *Bachianas,* donde las intenciones formales parecerían más obvias. Sin embargo, esta característica, en las últimas, aparece tan encubierta por la libertad con que Villa-Lobos siempre se desenvolvió en el terreno de las formas, que a la postre las diferencias tienden a desaparecer o a transformarse en mínimas.

La verdad es que ni en las *Bachianas* ni en los *Choros* los conceptos de música pura se hacen presentes como tales. Más aún, podría decirse que éstos brillan por su ausencia en la totalidad de la obra de Villa-Lobos, incluyendo en ésta sus *Cuartetos* para cuerdas, sus *Tríos,* sus *Sonatas* —las cuatro para violín y piano y las dos para violoncello y piano—, y otras obras de cámara, las cuales, es posible suponer, fueron concebidas dentro de una menor dosis de estímulos extramusicales.

Arthur Cohn nos dice:

Desde el momento que los Choros se apartan de toda fórmula preconcebida, cada uno encierra una substancia particular; algunos expresan ideas filosóficas y otros se ciñen a un esquema programático determinado.

Villa-Lobos mismo declaró que el *Choro Nº 10* expresa *la reacción del hombre civilizado frente a la naturaleza* y Nicolás Slonimsky certifica haber escuchado al autor analizar el *Choro Nº 11* como expresión de *la unidad frente a la diversidad del paisaje brasileño.*

En el *Choro Nº 10* inserta la canción popular basada en el poema de Catullo Cearence, *Rasga o Coraçao,* y desde ese instante, escribió Villa-Lobos en las notas explicativas impresas en el programa del estreno de esta composición, *el corazón brasileño late al unísono con la tierra del Brasil.*

La lista completa de los *Choros* comprende una sucesión desordenada de composiciones de este tipo que se numeran del uno al catorce, a la que se agrega un *Choro Bis,* para violín y violoncello, muy breve y extremadamente difícil, escrito en 1928, y según afirman algunos estudiosos, destinado a complementar el *Choro Nº 2,* para flauta y clarinete, compuesto en 1924 y que es tal vez una de las obras más disonantes que Villa-Lobos produjera.

Otro agregado a la colección es el titulado *Introduçao aos Choros,* para orquesta, compuesta en 1929, posiblemente con intenciones de que sirviese de prólogo a un *Festival de Choros,* con el que en más de una oportunidad parece haber soñado el maestro.

Las relaciones entre fechas de composición y numeración de los *Choros* es absolutamente antojadiza, como podrá observarse.

En 1921 escribe el *Choro Nº 1,* para guitarra sola.

En 1924 escribe el *Choro Nº 2,* para flauta y clarinete, y el *Choro Nº 7,* para ocho instrumentos.

En 1925 escribe el *Choro Nº 3,* para seis instrumentos y coro masculino, el *Choro Nº 8,* para dos pianos y orquesta, y el *Choro Nº 10,* para orquesta y coro mixto.

En 1926, escribe el *Choro Nº 4,* para dos cornos y trombón, el *Choro Nº 5 Alma Brasileira,* para piano solo y el *Choro Nº 6,* para orquesta.

En 1928, escribe el *Choro Bis,* para violín y violoncello, a que ya nos hemos referido, el *Choro Nº 11,* en dos versiones de concierto, una para piano y orquesta y otra para dos pianos y el *Choro Nº 14,* para orquesta, banda y coro.

En 1929, escribe, además de la mencionada *Introduçao aos Choros,* para orquesta, el *Choro Nº 9* y el *Choro Nº 12,* ambos para orquesta y el *Choro Nº 13,* para dos bandas y orquesta.

Igualmente caprichosas, aunque en menor grado, son las relaciones de numeración y cronología en las *Bachianas.* Basta sólo observar el hecho de que la *Bachiana Nº 3,* para piano y orquesta, fue compuesta en 1938, mientras la *Bachiana Nº 4,* para piano solo, figura en el catálogo de sus obras como escrita entre 1930 y 1936.

Después de 1929 no figuran más *Choros* en la lista de composiciones de Villa-Lobos, y desde 1944 adelante, año en que escribe la *Bachiana Nº 8,* para orquesta, y la *Bachiana Nº 9,* para cuerdas o voces, no vuelve a producir una composición de este tipo.

Lo expuesto nos ofrece una demostración más de lo impronosticable en el comportamiento de Villa-Lobos. Tan inesperadamente adoptó formas de expresión sin que existiesen antecedentes que permitieran imaginar su advenimiento, como abandonó las mismas, sin razones que lo justificasen. En la numeración de éstas se atuvo a toda suerte de caprichos, los que sólo encontrarían una explicación valedera si nos arriesgásemos a suponer que mientras componía el *Choro Nº 8,* en 1925, ya tenía "in mente" el esquema perfectamente claro de los *Choros Nº 4 y Nº 5,* completados al año siguiente.

Cronología de su obra.

Cuando abordó un tipo de forma, pareció apegarse a ella hasta el punto de llevarlo a producir tiradas de tres, cuatro y más en sucesión, lo que fue muy corriente en el compositor.

Los años 1912 y 1913 fueron años de *Suites.* Compuso durante éstos la *Suite Popular Brasileira,* para guitarra, la *Suite Brasileira,* para orquesta, las *Suites Infantiles Nº 1 y Nº 2,* para piano, una *Suite para orquesta de cuerdas,* una *Pequeña Suite para violoncello y piano,* la *Suite da Terra,* para orquesta de Cámara y una *Suite para piano y orquesta.*

En 1915 compuso en sucesión sus dos primeros *Cuartetos de Cuerda.*

En el espacio de un año, aproximadamente entre 1919 y 1920, escribió sus *Sinfonía Nº 3, A Guerra, Sinfonía Nº 4, A Vitoria* y su *Sinfonía Nº 5, A Paz,* además del Oratorio *Vidapura,* de la ópera en tres actos *Zoé,* del *Choro Nº 1,* de la *Sonata Nº 3, para violín y piano* y otras obras menores.

Al año siguiente, escribe una nueva ópera, *Malazarte.*

Los años 1922 y 1923, los dedica de preferencia al violín. Primero, escribe dos partes de un hipotético Concierto para violín y orquesta: *Alma convulsa*

y *Contentamento,* a las que agrega en 1941 otra intermedia, *Serenidade,* y a la trilogía da el título de *Fantasía dos movimentos mixtos.* Luego produce una *Suite para canto y violín* y la *Sonata Nº 4 para violín y piano.*

Después de esta época, no vuelve a emplear el violín como solista, con la excepción de unos pocos ejemplos aislados como el *Martirio dos insectos,* para violín y piano (1925), del *Choro Bis,* para violín y violoncello (1928), de un *Dúo para violín y viola* y un *Trío, para violín, viola y violoncello* (1946), y si se quiere, de los *Cuartetos de Cuerda,* género hacia el cual, por excepción, Villa-Lobos demostró una lealtad continuada desde 1915 hasta 1955.

Como podremos haberlo desprendido con anterioridad, los años 1925, 1926, 1927, 1928 y 1929, son de *Choros,* como también, dedicados a la creación de extensos ciclos pianísticos, tales como sus *Cirandinhas,* las *Cirandas,* la *Suite Nº 3, Prole do Bebe, Saudades das Selvas Brasileiras* y *Francette e Piá.* A esto agrega su *Fantasía para piano y orquesta, Momoprecoce,* basada en temas de su obra, para piano solo, *Carnaval das Crianças brasileiras,* escrita en 1919 y 1920, e inspirada en el carnaval de Río de Janeiro.

El énfasis en las *Bachianas,* se produce entre los años 1930 y 1938. Sin embargo, 1938 se caracteriza por el predominio de la vena coral, pedagógica y folklórica en el compositor. Se concentra entonces, el maestro, a la elaboración de su *Guia Prático,* que comprende ciento cincuenta ejemplos de coros al unísono, a dos, tres, cuatro y cinco voces, con o sin acompañamiento, basados en el folklore brasileño, al que se agregan diez cuadernos que contienen cincuenta y dos piezas para piano de similar inspiración, complementadas en 1950 con cinco piezas más.

En 1937, emerge en Villa-Lobos un espíritu épico e histórico que lo conduce a la concepción de sus cuatro *Suites Sinfónicas,* reunidas bajo el título de *Descobrimento do Brasil.* Una obra más, de similar contenido, escribe entonces: su ballet para coro mixto, voz solista y percusiones. *Regozijo de uma Raça,* dividido en dos partes, *Canto Africano* y *Canto Mestiço.*

En 1940 aflora nuevamente la vena pedagógica en el compositor. Lo vemos entonces, dedicar todo su entusiasmo al primer volumen de su *Canto Orfeónico,* colección de treinta y siete himnos, canciones de inspiración popular y madrigales, a dos, tres y cuatro partes, destinadas a la juventud. Agrega a ello un volumen de *Solfejos,* con ciento sesenta y un ejemplos, que luego complementa, en 1946, con otro que aporta sesenta y cinco ejemplos más.

En 1950 escribe cincuenta números más para un segundo volumen del *Canto Orfeónico.*

Este tipo de aglomeración de obras del mismo género lo vemos presentarse en Villa-Lobos hasta el final de sus días. Entre 1951 y 1955, o sea en el espacio de cuatro años, escribió siete Conciertos para diversos instrumentos solistas y orquesta, además de sus cuatro últimas Sinfonías, de sus cuatro último Cuartetos, de la ópera *Yerma* y de algunas obras sinfónicas y de cámara. Comienza esta serie con el *Concierto para guitarra y orquesta* (1951), dedicado a Segovia, luego continúa con el *Concierto Nº 3* y *Concierto Nº 4 para piano y orquesta,* ambos escritos en 1952, con un *Concierto para arpa y orquesta,* escrito en 1953 por encargo de Nicanor Zabaleta, con el *Concierto Nº 2 para violoncello y orquesta* (1953), el *Concierto Nº 5 para piano y orquesta* (1954) y termina con el *Concierto para armónica y orquesta,* escrito en 1955 por encargo de John Sebastián, virtuoso de este instrumento.

Sutilezas y proyecciones de su arte.

Hemos afirmado que en la obra de Villa-Lobos no existió uno sino muchos puntos de procedencia estilística, que la variedad de fuentes de inspiración a que recurrió es prácticamente ilimitada, que la extensión de su catálogo y la diversidad de géneros que éste abarca es sólo comparable a muy pocos casos en la historia de la música universal, que el imprevisto entusiasmo con que abordó el cultivo de ciertas formas tanto como la manera inesperada con que las abandonó, son actitudes difíciles de explicar.

Esto, en parte, refleja el pulso de una psiquis de muy especiales perfiles, de un organismo y sensibilidad en constante movimiento, pero sin una orientación determinada y por lo tanto, expuesta a los más contradictorios cambios de rumbo.

Todo esto lo demuestra el contacto directo con la materia sonora de su obra, tanto contemplada desde un punto de vista puramente técnico, como hemos procurado hacerlo hasta el momento, como si la examinamos atendiendo a cuanto ésta pueda reflejar de los estados anímicos del compositor. En esta esfera también es oscilante. Tan sorpresivos son los cambios que aquí se presentan; el tránsito de lo patético a lo humorístico, de lo épico a lo erótico y sensual, de lo trascendental a lo popular y cotidiano, de lo irracional a lo especulativo, que corresponde a las imprevistas transformaciones de su lenguaje, a veces conservador y cauteloso, y otras, audaz y progresista.

A muchas de estas facetas, y posiblemente a las más importantes en la obra de este compositor, ya nos hemos referido, procurando relacionarlas con aquellas fuentes de inspiración en las cuales se surtieron.

Sin embargo, sin un comentario general de las restantes, de aquellas sutilezas de su temperamento que también ejercieron una influencia decisiva en su lenguaje, ningún estudio de su arte resultaría completo.

El elemento humorístico, por ejemplo, jugó un papel de importancia en el músico, no sólo en relación con aquellas obras manifiestamente declaradas como tales, sino que también en las que este elemento afloró a través de pequeñas pinceladas en el curso de composiciones de otra índole.

El humor de Villa-Lobos fue siempre muy francés en sus maneras y recursos. Un dejo sentimental se hizo sentir en muchos de sus ex abruptos burlescos, como también, una cierta nota nostálgica, sobre todo en las obras de la última época, en que el bufón pareció hacerse presente con mayor frecuencia.

Su *Suite Nº 1 para orquesta, "Saudades da Juventud"*, escrita en 1940, refleja la fusión de dichos estados de ánimo en sus diez movimientos breves donde el sonido y las algarabías de una gran ciudad —posiblemente del Río de Janeiro de sus mocedades—, son estilizados a la manera de Satie.

En 1921, había escrito sus *Epigramas Irónicos e sentimentais,* para voz con acompañamiento de piano y orquesta, basado en textos de Ronald de Carvalho. El acento gálico se manifestó en esta obra con reminiscencias de los Valses de Ravel y otro poco de Poulenc, todo ello bien sazonado con aquella *brasilofonía* de la cual nunca Villa-Lobos pudo desprenderse.

La vena caricaturesca empleada en su *Suite Sugestiva Nº 1,* para voz y orquesta, escrita en 1929, sobre textos de Oswald de Andrade, y dedicada a ridiculizar ciertas situaciones típicas del cinematógrafo empleando parodias

de Guillermo Tell, de Rossini y temas marciales de Phillip Souza, se mantenía viva en 1952, cuando reacondicionó algunos elementos de esta obra en una nueva composición que tituló *Overture de l'Homme Tel.*

Incluso, de obras tan tempranas como su *Suite para instrumentos de cuerda,* escrita y estrenada en 1912, brota con generosidad el humor del artista, en este caso, puesto al servicio de tres estados anímicos diferentes sintetizados en los titulares de cada uno de sus movimientos: *Tímido, Misterioso* e *Inquieto.*

Hasta qué punto existe una intencionada vena humorística en la comedia musical *Madalena* que Villa-Lobos escribiese en 1946, por encargo de E. Lester de Los Angeles, California, es difícil darse cuenta. Hay quienes sostienen que en la banalidad tan descubierta de esta obra, no es posible ver propósitos caricaturescos, sino que lisa y llanamente aquel mal gusto de que Villa-Lobos fue víctima en muchas oportunidades. Sin duda, no es difícil corroborar esto último, a la luz de muchas de sus obras, desde las más simples como su *Noneto* (1923) o su *Redepoema* para piano (1932), hasta las más complejas y ambiciosas, como serían una gran parte de sus Sinfonías y Poemas Sinfónicos.

Cuando el sentido del humor en el músico fue dirigido hacia entretener a los niños, éste adquirió una dimensión de especial refinamiento y riqueza, aparte de la atractiva sencillez de conceptos con que fue aderezado. Una prueba generosa de ello la encontramos en el ballet infantil titulado *Caixinha de boas Festas* o *Vitrina Encantada,* compuesto especialmente para un concierto juvenil en 1932. El ingenio y frescura de esta obra los vemos también hacerse presentes en sus ciclos pianísticos *Prole do Bebe* y en el sinnúmero de canciones e himnos contenidos en el *Guia Prático* y *Canto Orfeónico.*

Todas estas obras parecen identificarse muy profundamente con el alma infantil del compositor, con aquella ingenuidad de donde surgieron hasta sus obras más trascendentales y que le acompañara como una característica irreductible de su personalidad hasta el año de su fallecimiento, en 1959.

Sin duda, producto de esta ingenuidad fueron también sus absurdas especulaciones en el sentido de interpretar melódicamente las curvas topográficas de las montañas del Brasil o los perfiles de elevación de los rascacielos neoyorquinos, traspasándolas del papel milimetrado a la pauta. Esta ostentación pseudocientífica la vemos aplicada, en 1939, a una obra para piano y orquesta titulada *New York Skyline Melody* y luego a su *Sinfonia Nº 6, Montanhas do Brasil,* escrita en 1924.

He aquí otra demostración del temperamento impulsivo de Villa-Lobos. Se dice que fue a instigaciones de un periodista norteamericano que el compositor se decidió a escribir la primera de estas composiciones. Vemos así, que bastó una sugerencia, por absurda que ésta fuese, para dejarse llevar por ella, para sentirse iluminado por lo que, sólo en virtud de su espíritu ingenuo, podría tal vez haber adquirido los perfiles de una revolución en el arte, o los de un aporte que cambiaría los destinos de la música. Con la misma facilidad con que se dejó envolver por esta fórmula, la abandonó tiempo después.

La falta de conciencia en sí mismo, de autocrítica, el abandono que lo hizo ser vehículo de las más monumentales y las más insignificantes expre-

siones artísticas, sin perder, por otra parte, contacto con lo esencial de ellas, con lo primitivo y original, con el germen de las cosas, vemos que a cada paso se hace presente en Villa-Lobos, en las etapas de infortunio y en las de acierto.

Juzgado a la luz de lo absoluto, el resultado final no fue siempre satisfactorio; lo sabemos. No se nos escapa tampoco el hecho de que en su obra predominan los ejemplos de incontrolada improvisación, de notoria pobreza técnica. Sin embargo, ello no aminora el mérito de cuanto representa para la música contemporánea el fenómeno mismo de Villa-Lobos, como vocero de una raza, de un pueblo y de una época, de un arte desprendido de prejuicios y teorías y libre de aquella neurótica búsqueda de lo diferente en que hoy se mueve el arte de la composición musical.

Lo original de Villa-Lobos surge esencialmente de aquella permeabilidad a cuanto le rodea, de su facultad de absorber las tradiciones de otros estilos, de dejarse envolver por ellos para luego expresarse en un lenguaje donde se combinan de manera natural, elementos que por contradictorios e imposibles de alear que parezcan, logran unificarse en un todo bien cohesionado de perfiles triviales a veces, y de gran fuerza individual, otras.

En otras palabras podría decirse que lo más original en Villa-Lobos estriba en lo que es el resultado de su permeabilidad o de la despreocupación por defenderse de las influencias que el medio ambiente impuso sobre su obra.

Lo fundamental para este compositor residió en el testimonio del oído y no en el de la razón o del conocimiento.

Sólo si uno es capaz de confiar en su oído puede llegar a ser un verdadero músico y creador; uno debe ser capaz de expresarse instintivamente en el lenguaje de la música. Lo demás viene por añadidura, declaró en una ocasión.

Muchos aspectos de su obra permanecieron, sin embargo, en la esfera de lo no conquistado, o en todo caso, en el terreno de compromisos no cumplidos, debido tal vez a la imposibilidad que existe de conquistar todas las metas que por otro lado se impuso exclusivamente por medio del instinto.

En gran parte se resiente de ello, si no en su totalidad, sus *Sinfonías,* forma de la cual siempre se esperan estructuras sólidas, episodios claramente delimitados, desarrollos concisos, y sobre todo, una actitud y capacidad de enfoque objetivos, que Villa-Lobos no aportó a ellas.

No sólo el predominio de una inspiración de carácter literario —a la cual ya nos hemos referido—, fue la que restó categoría e importancia a las *Sinfonías* de este compositor. Al fin y al cabo la historia ha sido pródiga en buenos ejemplos de Sinfonías Programáticas, cuya condición de tales no debilita sus bases formales.

Pero éste no es el caso de las *Doce Sinfonías* que Villa-Lobos escribiese, que en general sorprenden por lo amorfo e invertebrado de sus desarrollos, por una selección de materiales temáticos, o demasiado vagos por su excesiva extensión y lirismo, o limitados por una procedencia rítmica que ofrece pocas posibilidades de variación. El alma lírica del trovador y la vena rítmica de quien fue siempre vocero de la danza popular, surgen en estas sinfonías, ciertamente con esplendor, pero sin el necesario complemento de un criterio constructivista capaz de dar significado a estos materiales como elementos básicos a estructuras sinfónicas muy alejadas de lo anecdótico y pintoresco.

Encerrados en las páginas de sus doce Sinfonías —nos dice Herbert Weinstock—, *existen fragmentos de gran interés y fuerza. Pero casi todos éstos se pierden debido a una mala ubicación en este tipo de composiciones.* Son episodios poemáticos, escenas coreográficas o fragmentos de éstas, partes de grandes frisos sonoros, de relatos musicales ajenos a la austeridad de la sinfonía, más propios al Poema Sinfónico, al Ballet, y hasta si se quiere, a la Suite, donde los elementos de ispiración extramusical tienen mayores posibilidades de ser asilados en forma apropiada.

Caídas de este mismo tipo estructural las encontraremos con cierta frecuencia en sus dieciséis *Cuartetos;* sin embargo, hay algo que las suaviza, las hace menos ostensibles o tal vez, más aceptables. ¿Serán las limitaciones sonoras del medio las que impiden, hasta cierto punto, la ostentación, el brillo exterior, la banalidad a que tan comúnmente nos exponen sus Sinfonías?

Hay quienes piensan que el propio Villa-Lobos se impuso en las obras de Cámara un grado de disciplina y autocrítica que no es del caso en otras composiciones. Es posible que así fuese y que, por lo tanto, el músico hubiese adoptado actitudes diferentes ante aquellas obras que se suponían dirigidas a los medios más restringidos de una élite, con respecto a otras, concebidas para deleitar a las masas. Por lo menos existen composiciones de cámara que no sólo imponen en el auditor condiciones de ser un iniciado en la música contemporánea, sino que también, sobre el intérprete, las de ser un profesional de gran competencia. Este sería el caso de su *Choro Bis,* para violín y violoncello (1928), de un *Dúo para violín y viola* y de un *Trío para violín y violoncello,* compuestos en 1946, del *Trío para oboe, clarinete y fagot* de 1921, del *Quinteto, "em forma de Choros"* y del *Cuarteto para instrumentos de viento* terminados en París en 1928, y de la *fantasía para violoncellos,* escrita en 1958.

No obstante, fue en el medio orquestal, como también en el de la combinación de éste con la voz humana, donde Villa-Lobos encontró las mayores posibilidades para exteriorizar los dictados de su selvática imaginación, para reproducir los sonidos de la floresta tropical que vivió en él como fuente de constante estímulo, para encauzar aquella heterogeneidad de influencias donde no sólo se mezcló lo francés, lo italiano y lo alemán, lo español y portugués, lo africano y lo indígena, sino que también, los impactos de las numerosas actividades que desempeñó en conjunto con la creadora; la de pedagogo, polemista, "leader musical", y ejecutante. Villa-Lobos estudió guitarra, piano y violoncello, participó en conjuntos de música popular y dirigió las principales orquestas de Europa y América.

Esta generosa dispersión, tan acentuada en las exterioridades provenientes de la improvisación, como valiosa en los aportes que emanan de la espontaneidad, la vemos en todo momento reflejarse en la carrera del músico, tan pronto dedicada a escribir un himno fácil y extrovertido como su *Cançao do operario brasileiro* (1939) o su *Cançao cívica Rio Janeiro* (1933), como una obra de proporciones tan monumentales como sus cuatro Suites *Descobrimento do Brasil* (1937) o su poema sinfónico y ballet titulado *Genesis,* compuesto en 1954.

Todo ello revela el que Villa-Lobos fue una fuente de constante energía, que más allá de las banalidades que pudiese generar, o de las exageraciones y abultamientos en que frecuentemente cayese, más allá de las influencias

foráneas que sobre ella pesasen, o de las híbridas amalgamas estilísticas que en su seno se fundiesen, constituyó para la música americana un arma de conquista en la esfera internacional y para el Viejo Mundo una seña de americanismo, una explicación valedera de un momento histórico del arte americano, de una etapa en su evolución; la de un nacionalismo ni más ni menos trascendental que el de los Cinco en Rusia, el de Dvorak o Smetana en Checoslovaquia o el de Grieg en Noruega.

Los vicios a que Villa-Lobos nos expusiera por el hecho de haber servido para definir a la música Latinoamericana en la etapa que le cupiera vivir, no residen tanto en las caídas de su arte, sino que más bien en los ejemplos culminantes de éste, donde el poder de sus raíces, de su temperamento irracional, de su lenguaje improvisado y exótico, rústico y primitivo, logran expresarse con mayor relieve. El riesgo de que en base a ello se pueda establecer una fórmula única, exigible a toda creación musical latinoamericana, para ser tenida como tal, es considerable. Y, en efecto, no deja de ser corriente el tipo de auditor prejuiciado que, cimentando sus juicios en las experiencias recogidas en su contacto con Villa-Lobos, crea que de la creación musical de Latinoamérica haya siempre que esperar el mismo exotismo y rusticidad, válidos principalmente para el caso de un creador como el que nos ocupa, dentro de un período como el que a éste le tocara vivir, y luego, para un país de la estratificación racial del Brasil.

El mayor testimonio de reconocimiento que los músicos de América pudiesen brindarle a Heitor Villa-Lobos sería el de saber mantener una posición de tanta autenticidad como la que él sostuvo frente al momento histórico que le cupiera vivir, frente al medio, tradiciones y caminos que ante él se abrieron.

Aunque la época en que la búsqueda deliberada de un sello nacionalista en la música erudita de América ya ha sido superada y las puertas hacia estéticas de otro orden se encuentran de par en par abiertas ante las nuevas generaciones, nada de valor surgirá de nuestro suelo si no actuamos con la plena conciencia del medio a que pertenecemos y de lo que a éste nos debemos. Tal conciencia la tuvo Villa-Lobos y por eso llegó a hablar un lenguaje musical que con todos sus vacíos y caídas, constituye un pilar de gran solidez en la historia musical de nuestro continente. Como tal, es también parte constitutiva de los cimientos en que se apoya la música contemporánea en general.

Su obra, unida a su atrayente personalidad y genio artístico, permitieron que América ingresase al cenáculo donde se confrontan las conquistas fundamentales de la música universal.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Renato. *Historia da Musica Brasileira.* F. Briguiet & Co. Rio de Janeiro (1942).

Andrade, Mario de. *Música del Brasil.* Ed. Schapire, Buenos Aires (1930).

Appleby, David Percy. *A Study of selected compositions by Brazilian Contemporary Composers.* Tesis Doctoral, Indiana. University (1956).

Azevedo, Luis H. Correa de. *Villa-Lobos e a criaçao musical.* Música Viva, Rio de Janeiro, Vol. I (1941).

— *A Musica Brasileira e seus fundamentos.* Pan American Union, Washington (1948).

Burle, Marx. *Villa-Lobos; a personal note.* En The New Book of Modern Composers de D. Ewen; Ed. A. Knopf, New York (1961).

Carpentier, Alejo. *Heitor Villa-Lobos.* Gaceta Musical, Vol. I (7-8) (1928).

Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America.* Pan American Union, Washington (1962).

Cohn, Arthur. *Twentieth Century Music in the Western Hemisphere;* J. B. Lippincott Co. Philadelphia (1961).

Druesdow, John. *The Chamber Works for wind instruments by Villa-Lobos.* Copia tipográfica, Latin American Music Center, Indiana University (1963).

Fernández, Oscar L. *A contribuçao harmonica de Villa-Lobos para a musica brasileira;* Bol. Lat. am. de Musica. Vol. VI (1946).

França, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos pedagogo.* Música Viva, Río de Janeiro, Vol. I (7-8) (1941).

— *O compositor Villa-Lobos.* Musica Viva, Rio de Janeiro (1947).

Gallet, Luciano. *Estudos de folclore.* C. Wehrs & Co. Rio de Janeiro (1934).

Hague, Eleanor. *Latin American Music.* The Fine Arts Press, California (1934).

Houston, Elsie. *La musique, la danse et les ceremonies du Brasil.* Ed. Duchartre, París (1931).

Johnson, Robert L. *Villa-Lobos' Choro Nº 10; analysis and critical survey.* Copia dactilográfica; Latin American Music Center, Indiana University (1963).

Lange, Francisco Curt. *Villa-Lobos un pedagogo creador.* Bol. Lat. am. de Música, Vol. I (1935).

Luper, Albert T. *The Music of Brazil.* Pan American Union, Washington (1960).

Magalhaes, Basilio de. *O folklore no Brasil.* Ed. Liv. Quaresma. Rio de Janeiro (1928).

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos.* Div. Cultural, Min. de Relaçoes Ext. Rio de Janeiro (1949).

Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música hispanoamericana.* Ed. Atlante, México (1943).

Murici, José de Andrade: *Villa-Lobos.* Pan American Union, Washington (1945).

Orrego-Salas, Juan. *Compositores del Brasil.* Zig-Zag, Nº 2.932, Santiago (1961).

— *Hacia un lenguaje latinoamericano en música.* Clave, Uruguay (1959).

— *El Arte de Heitor Villa-Lobos.* Zig-Zag, Santiago (1963).

Ortiz Oderigo, Néstor. *Panorama de la Música Afro-Americana.* Ed. Claridad, Buenos Aires (1944).

Parks, Gordon. *The World of Villa-Lobos.* Show Magazine, Vol. II (11) (1962).

Peppercorn, Lisa M. *Uma opera de Villa-Lobos.* Música Viva, Río de Janeiro (1940).

Saminsky, Lazare. *Below the equator; Indo-Latin forms and figures.* Mus. Amer. Vol. 61 (1941).

— *Music of Our Day.* Th. Crowell, New York (1939).

Slonimsky, Nicolás. *Modern Composers of Brazil.* Christian Science monitor, Vol. 32 (528) (1960).

— *Music of Latin America.* Th. Crowell Co. New York (1946).

— *The Flamboyant Chanticleer; Villa-Lobos.* Show Magazine, Vol. II (11) (1962).

Smith, Carleton Sprague. *Heitor Villa-Lobos.* Composers of the Americas, Pan American Union, Washington (1960).

Villa-Lobos, Heitor. *A música, fator de comunhao entre os povos.* Anuario brasileiro, Nº 3 (1939).

Weinstock, Herbert. *Villa-Lobos,* en "The Book of Modern Composers", por D. Ewen A. Knopff, New York (1961).